

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra estetiky

Bakalářská práce

Aneta Staniševská

Kognitivní vědy a paradox fikce
Cognitive Sciences and the Paradox of Fiction

Tímto velmi děkuji prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi Csc. za cenné podněty a připomínky.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30.7.2012

.....
Aneta Staniševská

Abstrakt

Předložená práce se věnuje problematice paradoxu fikce, jakožto tématu angloamerické estetiky druhé poloviny dvacátého století, v odrazu úvah Colina Radforda a jeho kritiků. Pokouší se také nahlédnout emocionální responze na fikci, z Radfordova pohledu problematické a paradoxní, v pro ně „cizím“ kontextu kognitivních věd, a to zejména fragmentů teorií Antonia Damasia, které mohou poskytnout pohled na tento problém v nové perspektivě. Práce si tedy ambiciózně neklade za cíl ani uchopit tyto teorie v celistvosti, ani zcela rozřešit a uzavřít otázku paradoxu fikce, jako spíše osvětlit jeho základy a tak je rozpohybovat. K tomu používá vybrané dílčí úvahy vědce, zabývajícího se fenoménem emocí a jejich zásadní role v lidském poznávání a myšlení. První kapitola se tedy zabývá zejména Radfordovou formulací paradoxu, která je, jak se domníváme, pro celý problém zásadní. Druhá kapitola pak nahlíží do celku kritiky, která Radfordovu formulaci obklopuje. Některé momenty se postupně ukazují jako signifikantní pro usouvztažnění s fragmenty Damasiových teorií tak, jak je nastíněno v kapitole třetí.

Klíčová slova

emoce, kvazi-emoce, kvazi-smyčka, fikce, jakoby

Abstract

The thesis being presented concerns an issue of the paradox of fiction viewed as a theme of anglo-american aesthetics of a second half of the twentieth century in a reflection of Colin Radford's thoughts and considerations of his critics. It also tries to regard emotional responses to fiction, disputable and paradoxical from Radford's point of view, within a „foreign“ context of cognitive sciences, fragments of Antonio Damasio's theories especially, which could be able to provide a new perspective for the problem in question. Thesis definitely does not present itself as ambitiously reaching for a goal neither of grasping these theories in their complexity nor of solving the paradox but wants to elucidate the basis of it and put them in motion. For doing so, it uses selected and particular thoughts of a scientist who concerns with a phenomenon of emotions and their fundamental role in a human cognition and thinking. First chapter thus deals with Radford's formulation which is fundamental for whole problem as we assume. Second chapter provides insight to the complex of the criticism surrounding Radford's formulation in question. Some considerations appear significant for later synchronization with fragments of Damasio's theories in a way shown in the third chapter.

Key words

emotion, quasi-emotion, as-if body loop, fiction, as if

Obsah

Úvod.....	7
Kapitola 1.	
Nastínění Radfordova paradoxu.....	8
1.1 Kognitivní vědy.....	8
1.1.1 Kognitivní vědy a emoce	8
1.1.2 Kognitivní vědy a estetika.....	9
1.2 Paradox fikce.....	10
1.2.1 Radfordův paradox	11
1.2.2 Radfordova iracionalita.....	12
1.2.3 Fenomén „jakoby“ – potlačení přesvědčení.....	12
1.2.4 Fikce jako narativ.....	13
1.3 Teorie emocí.....	14
1.3.1 Druhy emocí.....	14
1.3.2 Kognitivní teorie emocí.....	15
1.4 Dvě redukce.....	16
Kapitola 2.	
Zpochybnění paradoxu a alternativy.....	17
2.1 Fikce a přirozenost.....	17
2.1.1 Druhy emocí a druhy médií.....	19
2.2 Fikce a povaha emoce.....	21
2.3 Stimuly a objekty.....	23
2.4 Fikce a umělecké dílo.....	25
2.5 Shrnutí	28
Kapitola 3.	
Kognitivní vědy a paradox fikce.....	30
3.1 Primát emoce.....	30
3.2 Narativ, emoce a kognice.....	32
3.2.1 Emoční značkování.....	33
3.3 Emoce a simulace.....	34
3.3.1 Emoce a pocit.....	35
3.3.2 Simulace „jakoby“.....	36
3.3.3 Kvazi-smyčka a kvazi-emoce.....	36
3.4 Způsoby a podoby.....	38
Závěr.....	41
Seznam použité literatury.....	42

Úvod

Emocionální rovina zkušenosti s fikcí či uměleckým dílem je její komponentou zásadního významu. I když ponecháme stranou požitek, který recepce uměleckých děl přináší, lze význam emocionální responze vůči nim těžko přecenit. Není tudíž příliš smělé konstatovat, že adekvátní emocionální responze vůči fiktivním entitám přispívá ke konstituci celku recepce a tudíž k pochopení fikce, potažmo uměleckého díla.¹ Tato práce se bude zabývat problémem emocionálních responzí jejichž stimulem je fikce – a to z perspektivy explicitní diskuze nad paradoxem fikce angloamerických estetiků, kterou odstartoval článek Colina Radforda,² postulující tyto emocionální reakce jako problematické. V následujících kapitolách se pokusíme vymezit některé předpoklady, které za tímto „problémem“ stojí a ideálně i poukázat na jiné možné perspektivy nahlížení naší emocionální responze na fikci. První kapitola nastíní paradox fikce, jakožto Radfordův paradox – tedy jako problém, v jehož základě stojí právě formulace Colina Radforda. Termín paradox fikce zde zastupuje logický problém vzniku emoce na základě vědomé interakce s fikcí, tj. nesplnění intuitivní podmínky, že aby byl člověk pohnut něčím nepříznivým stavem, musí být také přesvědčen, že se dotýčný nachází v neštěstí a tedy, že taková osoba existuje.³ První, úvodní kapitola také, jak doufáme, vyjeví předpoklady, na kterých tento problém stojí. Druhá kapitola naznačuje některé alternativy, jež vzešly z přímých diskuzí „autora“ paradoxu a jeho kritiků a snaží se tak upozornit na specifika této disputace, přičemž vyzdvihuje dílčí momenty, které v jejich vnitřní kombinaci považujeme za přínosné ve snaze paradox rozpohybovat. Třetí kapitola se konečně pokouší vnést nové světlo do útrob paradoxu – a to zejména pomocí fragmentů teorií kognitivního vědce Antonia Damasia, jehož specifické chápání emocí je, dle našeho názoru, pro problém paradoxních emocionálních responzí vůči fikci, skutečně pregnantní.

1 ROBINSON, Jenefer. *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. str. 122-131.

2 Sám Radford ani většina diskutérů termín „paradox fikce“ nepoužívá, a přesto se objevuje v encyklopedických heslech věnovaných tomuto problému. Domníváme se, že je to pro tuto problematiku celkem přiléhavý název.

3 RADFORD, Colin. „*Tears and Fiction*.” str. 208.

Kapitola 1.

Nastínění Radfordova paradoxu

První a úvodní kapitola pouze nastíní, jaké jsou podle našeho názoru stavební kameny paradoxu fikce. Nutným odbočením je exkurz směrem k základní charakteristice kognitivních věd, který bude užitečný v dalších kapitolách a letmé osvětlení teorie emocí a pro naši věc relevantních způsobů jejich kategorizace.

1.1 Kognitivní vědy

Fakt, že není neobvyklé mluvit o multi-disciplíně studující mysl a poznání v plurálu, tedy jako o kognitivních vědách, napovídá, jak moc je vnitřně pluralitní stran přístupů, perspektiv a metod zkoumání.¹ Kognitivní vědy jsou obecně chápány jako vědy o kognitivních funkcích a procesech, kterými jsou zpravidla myšleny zejména smyslové poznávání, paměť, řeč a jazyk.² Thagard ji vymezuje také jako interdisciplinární aktivitu zabývající se myšlením, inteligencí a zahrnující filozofii, psychologii, umělou inteligenci, neurovědy, lingvistiku a antropologii.³ Zdá se tedy, že jednotlivé disciplíny zastřešené pojmem kognitivních věd lze charakterizovat samozřejmě jak společným „předmětem“ zkoumání, tak v první řadě úhlem, pod kterým k tomuto zkoumání dochází – tedy noetickým hlediskem. Termín „kognitivní vědy“, vyskytující se v názvu této práce, je použit právě v tomto velice obecném smyslu a odkazuje na interdisciplinární zkoumání dimenzí (zejména lidského) poznávání. Problematika emocí a možností jejich zkoumání je v poslední době v diskurzu kognitivních věd ožehavým tématem. Ačkoli kognitivní vědy opouští onen, v kontrastu s flexibilitou lidského mozku, rigidní teoretický systém, který stál u jejich zrodu a byl vystaven na přísné analogii mozek – počítač, zůstává v rámci jejich výzkumu problém emocí stále mírně na okraji prostě proto, že je mozek stále chápán jako problémy řešící a informace zpracovávající systém; a emoce za takové mechanismy tradičně považovány nejsou.⁴ Setkáváme se tak zde s klasickým dualismem racionalita myšlení – iracionalita emocí, jenž koreluje s představou zpracovávání mentálních reprezentací jako komputací. Dichotomie racionalita – iracionalita je také, jak uvidíme, zcela zásadní pro předpoklad paradoxu fikce, jak byl formulován Colinem Radfordem.

1.1.1 Kognitivní vědy a emoce

Předpokladem kognitivních věd je postulace vztahu mozku a mysli jakožto korelátů – konkrétně: změny v mozkové činnosti korelují se změnami v činnosti mysli – přičemž otázka, jakého přesně druhu tato korelace je, zůstává otevřená a je předmětem dohadů i uvnitř disciplíny.⁵ Problém lokalizace je stále ožehavým tématem, ačkoli bylo od klasických centralistických pojetí (např. Gall) upuštěno. Současné poznatky neurověd, které lokalizují určité emoce spíše do určitých funkčních částí mozku, než do jiných, procházejí neustálými revizemi a v této práci nás nemohou blíže zajímat. Pro naše zcela

1 PETRŮ, Marek. *Fyziologie mysli: Úvod do kognitivní vědy*. str. 18.

2 KOUKOLÍK, František. *Já: O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*. str. 330.

3 THAGARD, Paul. *Úvod do kognitivní vědy: Mysl a myšlení*. str. 11.

4 Tamtéž, str. 168.

5 PETRŮ, Marek. *Fyziologie mysli*. str. 344-357.

základní potřeby snad jen naznačení kudy se současná afektivní neurověda ubírá: Dalgleish například rozlišuje tři teoretické modely cerebrálního systému, který je zodpovědný za emoce. Za prvé se jedná o model singulárního systému, který předpokládá jednotný funkční systém řídící proces veškerých emocionálních odpovědí (např. teorie limbického systému) zpravidla vázaný na pravou hemisféru; za druhé model duálního systému, který naopak chápe emoci v dimenzi stupňů příjemné – nepříjemné, jejichž řízení odpovídají odlišné systémy (případně lokalizované do odlišných hemisfér); a konečně multi systemický model, jehož předpokladem je činnost specifického funkčního systému pro každou ze (základních) emocí⁶ a který je, dodejme, dnešní neuro a kognitivní vědou široce přijímán. Takto nazírané dělení teoretických perspektiv přirozeně nalezlo odezvu i v rámci diskuze týkající se paradoxu fikce, jak bude osvětleno níže. V rámci snahy o proniknutí do domnělého paradoxu fikce pod jiným úhlem, než je pohled „pouhé“ filozofické spekulace (kterou samozřejmě opustit nelze), nám však zpravidla postačí obecnější závěry tak, jak je poskytují z pozice zastřešující interdisciplinaritě kognitivní vědy.

K přehodnocování vztahu emoce a kognice recentně dochází i v rámci samotných kognitivních věd. Zářným příkladem jsou teze, podpořené experimentálním výzkumem, Roberta Zajonce, obracející klasickou chronologii a přisuzující emocím (přesněji afektům) prim, co se uchopování světa – tedy kognitivních funkcí – týče.⁷ Zásadním přelomem se ale na poli neuro a kognitivních věd zdají být Damasiovy teorie, které se ve třetí kapitole stanou opěrným bodem pro náš pokus znovu nahlédnout paradox fikce v jeho základech.

1.1.2 Kognitivní vědy a estetika

Na poznatky a připomínky přímo přispívající do diskuze nad estetickými otázkami je kognitivní věda bohužel prozatím spíše skoupá a pokusy o lokalizaci určitých center „estetické slasti“ jsou spíše sporadické a neefektivní – i přes existenci pod-disciplíny neuroestetiky se nezdá, že by experimentální výzkum estetické recepce postoupil o mnoho dále, než tomu bylo v době Fechnerových experimentů.⁸ Nápoděnou k tomu, jak se většina kognitivních vědců (zde konkrétně zejména neurovědů či psychologů) dívá na problematiku fikce, je postoj, jenž k ní prereflektivně zaujímá. Častým prostředkem k výzkumu emocí jsou totiž fotografie, video projekce či krátké filmy s emocionální tematikou,⁹ přičemž to, co je zkoumáno, je prostě emocionální reakce na ně a nikoli ontologická analýza. Nechceme zde vyvozovat žádné závěry, jen poukázat na fakt, že na rozdíl od estetiků, potažmo filozofů, nepovažuje většina kognitivních vědců otázku vztahu

6 DALGLEISH, Tim. „The Emotional Brain.“ str. 582-589. O problému základních emocí viz kapitola 1.3.1

7 ZAJONC, Robert B. „Feeling and Thinking: Preferences Need No Inferences.“ str. 151.

8 Poznatky a závěry tzv. neuroestetiky mají pro estetiku, jak se zdá, spíše okrajový význam, ačkoli bývají prezentovány jinak. Estetická dimenze je zde zjednodušována až redukována na dílčí aspekty vnímání a jednoduchých preferencí. Proto závěry spíše připomínají potvrzování (kvazi)univerzálních principů upřednostňování symetrie či uzavřených tvarů, řídících se dle škály spíše líbí – spíše nelíbí a nikoli data relevantní pro zkoumání skutečné plnohodnotné estetické recepce. (K tématu těchto univerzalit viz například koncept antropologické konstanty Jana Mukařovského či gestaltistická teorie vnímání Maxe Wertheimera.) K výzkumu neuroestetiků na poli „výtvarného umění“ např. HIRSTEIN William & RAMACHANDRAN V. S. „The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience.“ str. 15-35.

9 Např: KOUKOLÍK, František. *Já*. Další častou metodou výzkumu emocí je cílené vybavování si osobních vzpomínek na emočně signifikantní události. Užívá ji například Antonio Damasio. Obě metody mají, zdá se, klady a zápory. Vybavování vzpomínek je zatíženo osobností probanda a je proto účinné, ale jen velmi obtížně kvantifikovatelné. Filmové médium se zdá být pro tento druh experimentu univerzální a ze stejného důvodu ale zároveň neosobní. Signifikantní je zde ovšem také skutečnost, že materiálem je právě film, tedy pohybující se „fotografický obraz“ (k problematice média a účinku fikce viz kapitola 2.2. a kapitola 3.).

fikce¹⁰ a emoce za problematickou¹¹; respektive rozdíl, který je jistě patrný, porovnáme-li takto indukovanou emoci s její plnohodnotnou podobou rozehrávající se v reakci na životní události, není ve výzkumu na překážku. Z tohoto postřehu – ostatně stejně jako z každodenní praxe emocionálního prožívání – by mělo vyplývat, že je zmíněný rozdíl (jakožto „konstantní“) teoreticky podchytitelný, nebo pocitově rozlišitelný a že se tudíž nejedná jen o tajemnou „intervenující proměnnou“.

K začátku naší práce bude pouze předesláno, že pokus o propojení estetiky a kognitivních věd není v žádném případě náhodným výstřelem do prázdna, ale že tento přístup navazuje na dlouhou tradici chápání estetického vnímání jako specifického způsobu nazírání světa, případně na představu umění jako dimenze podněcující toto nazírání¹². Jedním z cílů práce bude mimo pokusu o rozpohybování rigidního problému paradoxu fikce také naznačit, z jaké perspektivy může být estetický prožitek a zkušenost s uměním chápána jako kognitivní proces, a to i v tak úzkém (a řekněme zkostnatělém) pojetí kognitivních procesů, jaké bylo nastíněno výše.

1.2 Paradox fikce

Paradox fikce, jakožto relativně ohraničený problém, tíží angloamerickou estetiku posledních téměř čtyřicet let. V jeho základě stojí otázka: jak je možné, že jsme emocionálně zasaženi fikcí?; respektive: „*Jak můžeme být pohnuti osudem Anny Kareniny?*“¹³, „... když nevěříme, že Anna skutečně skočila pod vlak ...“¹⁴. V takto kompilované formulaci lze postřehnout několik základních předpokladů, které paradox fikce provázejí. Za prvé je to předpoklad nutnosti přesvědčení¹⁵ o reálnosti situace a osob, kterých se týká, k tomu, aby se emocionální reakce spustila a za druhé chápání fikce jako události a osudů fiktivních postav („osob“). V práci se pokusíme nastínit, jak omezující a snad i přímo zavádějící tyto dva zmíněné předpoklady pro případné rozřešení paradoxu fikce jsou.

Počátek explicitní diskuze na téma paradoxu fikce lze vymezit vcelku přesně. V roce 1975 vyšel článek Colina Radforda „*Jak můžeme být pohnuti osudem Anny Kareniny?*“¹⁶, který okamžitě strhl vlnu následných komentářů a kritiky. Na pozadí přímé diskuze mezi Radfordem a zástupem jeho kritiků vznikaly také poměrně rozsáhlé teorie recepce uměleckých děl snažících se v neposlední řadě vypořádat s Radfordovým paradoxem¹⁷ – pravděpodobně nejznámějším příkladem takového pokusu je teorie her předstírání Kendalla Waltona¹⁸. Pro představu uvádíme tříbodovou podobu paradoxu fikce v obecné

10 Uvědomujeme si, že zde koncepci fikce značně zjednodušujeme, byť bude poukázáno na skutečnost, že podobná redukce je základním kamenem celého paradoxu fikce. Viz kapitola 1.2.

11 Výjimky lze samozřejmě nalézt. Některými se budeme zabývat zejména ve třetí kapitole.

12 Zůstaneme-li pouze u analytické angloamerické estetiky, nelze samozřejmě opomenout Nelsona Goodmana a jeho *Jazyky umění*.

13 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 67-80.

14 NEILL, Alex. „A Paradox of Responding to Fiction.“ In COOPER D. (ed.) *A Companion to Aesthetics*. str. 278.

15 Angličtina skýtá a používá přiléhavější termín „belief“.

16 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ V rámci hledání počátečního impulsu pro diskuzi o tomto paradoxu se také místy objevuje narážka na Předmluvu k soubornému dílu W. Shakespeara Samuela Johnsona (1765). Vzhledem k tomu, že budeme v rámci naší práce hledat základy paradoxu fikce, jak jej formuloval Colin Radford, nebude na tyto náznaky brán zřetel.

17 Nazývání paradoxu fikce Radfordovým paradoxem je signifikantní, neboť to, jak jej Radford formuloval určovalo směr celé další diskuze na toto téma, což mnoho jeho kritiků, jak se pokusíme ukázat, až vědomě či (snad častěji) nevědomě akceptovalo.

18 Tj. games of make-believe. Viz kapitola 2.

podobě tak, jak bývá často používán:

1. Fikcí býváme skutečně pohnuti.
2. Víme, že to, co je zpodobňováno ve fikci není reálné.
3. Skutečně pohnuti můžeme být pouze tím, v čehož reálnou existenci věříme.¹⁹

Ačkoli se takto obecná formulace s různými obměnami v textech zabývajících se emocionálními odpověďmi na fikci objevuje často, považujeme za vhodné uvést ještě takovou podobu paradoxu fikce, která je přímo extrahovatelná z Radfordova iniciačního článku.

1. „Pro Merkucia proléváme pravé slzy.“
2. „Jsme si plně vědomi, že "pouze" sledujeme hru, týkající se fiktivních postav ...“
3. „Zdá se však, že mohu být pohnut něčí nepříznivou situací pouze tehdy, pokud věřím, že se mu stalo něco hrozného.“²⁰

1.2.1 Radfordův paradox

Původní Radfordův závěr zní, že jelikož jsou všechny tři premisy platné, musí být naše emocionální odpověď vůči fikci vnitřně inkonzistentní. „Jsem nucen k závěru, že určité naše pohnutí uměleckými díly, přestože je nám velmi „přirozené“ a v tom smyslu rovněž pochopitelné, nás uvádí do inkonzistence a tudíž inkoherence.“²¹ Dodejme jen, že se k inkonzistenci a inkoherenci přidává ještě iracionalita takové emocionální responze, která zejména vzbudila ve filozofické obci nevoli a spustila vlnu pokusů vyvrátit nařčení našeho obcování s uměním z iracionality. Žádné z potenciálních alternací paradoxu fikce a zpochybnění domnělé iracionality emoční responze neprošlo následnou kritikou bez úhony – nutno podotknout, že hlavním inkvizitorem byl většinou v rámci kritiky těchto návrhů sám Radford, který „... si v rámci filozofické estetiky vytvořil malý průmysl článků argumentujících, že naše emocionální odpovědi na to, o čem víme, že je to fiktivní, jsou inkonzistentní, inkoherentní a iracionální.“²²

Porovnáme-li dvě uvedené formulace, které jsou v rámci diskuze na téma paradoxu fikce často předkládány jako ekvivalentní, lze snadno postřehnout, že první formulace je zobecněnou verzí druhé. Jejich ekvivalence ale není zdaleka tak samozřejmá, jak se může zdát. Skutečnost, že se v Radfordově argumentu objevuje jméno Shakespearova hrdiny Merkucia, totiž není zcela náhodná. Oproti formulaci první, hovoří druhá explicitně o lidech/postavách a jejich osudech místo užití generalizovaného a (snad zdánlivě) nezatíženého termínu „fikce“. Na tomto místě ovšem vyvstává otázka, co je to fikce?, respektive jak ji chápou diskutéři o paradoxu fikce?. Náповědou může být rozdělení teorií fikce Roberta Steckera²³ za prvé na chápání fikce na základě její reference (respektive přímé absence této reference) a za druhé na takové chápání, které se točí kolem konceptu předstírání. Toto předstírání je alternativou k běžné funkci reprezentačních systémů

19 Přejato Z CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge. str. 87.

Formulace byla užita proto, že netrpí zaměřením na konkrétní emoci či formu/médium fikce a je tudíž velice obecná.

20 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 70, 71, 68.

21 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 78.

22 NEILL, Alex. „Fiction and the Emotions.“ In NEILL Alex & RIDLEY Aaron. *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*. str. 274.

23 STECKER, Robert. „Nature of Fiction.“ str. 276.

poskytovat tvrzení o světě (v případě fikce je tvrzení pouze předstíráno). Vzhledem k tomu, jak jsme výše, byť jen letmo, nastínili naše přesvědčení o možnosti souvztažení estetiky a kognitivních věd, která je, dle našeho názoru, vysoce pregnantní, je zřejmé, že ani jedna z uvedených alternativ vymezení fikce neobstojí.²⁴ Obě se totiž soustředí výhradně na negativní vymezení, charakteristiku fikce jako anti-reality, či nedostatečné reality (v případě prvním absentuje referent, v druhém případě dimenze pravdivosti) a její specifická je pouze naznačena. Buď jak buď, zdá se, že Radfordova charakteristika fikce patří spíše do první skupiny, dílem důrazu na neexistenci postav, které nás emocionálně stimulují.

1.2.2 Radfordova iracionalita

Jak bylo již naznačeno výše, iracionalita emocionální responze spočívá v rámci Radfordovy úvahy ve vnitřní inkonzistenci rozpínající se mezi nezbytností přesvědčení (o realnosti situace) a jeho přirozené absence co se fikce týče. Skutečnost, že přes tuto teoretickou obtíž emoce vzniká, je pro Radforda dokladem paradoxu. Iracionalita se pak stává ústředním tématem rozbíhnuvších se diskuzí a následných pokusů argument vyvrátit, které Radford sám nepřiliš lichotivě označuje jako „tmářství“²⁵ pramenící z „... [myšlenky či pocitu], že něco tak „přirozeného“, „správného“ [jako je emocionální odpověď], konstituujícího celistvou responzi a tím pádem i ocenění něčeho, co je tak důležité a cenné v plnohodnotném lidském životě [konkrétně umění], by mohlo být nejen ne-rozumové, nýbrž iracionální.“²⁶ Rozlišování ne-rozumového a iracionálního²⁷ vnáší do výše uvedené antinomie racionalita – iracionalita ještě třetí stranu, kterou je ovšem nutné terminologicky ukotvit. Ne-racionální je z Radfordova pohledu, jak se zdá, taková dimenze lidské existence, která se distancuje od rozumu či kognice a sama o sobě je principiálně od racionality odlišná. Iracionalita se v tomto kontextu zdá naopak být něco jako neúspěšný pokus o racionalitu (která je dle Radforda rozhodně žádoucí). Podstata tohoto inherentně iracionálního vztahu vyniká ještě více, obrátíme-li shora nastíněný paradox a jeho ústřední problém nebudeme chápat pouze jako absenci přesvědčení, ale jako střet, konflikt dvou antinomních přesvědčení: 1. vím, že se jedná o fikci, 2. reaguji, jako bych byl přesvědčen, že se jedná o realitu. Spojení termínu „fikce“ a principu „jakoby“ se v rámci pátrání po základech paradoxu fikce objeví ještě několikrát, a proto je třeba upřesnit, jakou hodnotu tomuto vztahu připisuje právě Radford.

1.2.3 Fenomén „jakoby“ – potlačení přesvědčení

Článek „*Jak můžeme být pohnuti osudem Anny Kareniny*“ sestává v podstatě ze dvou metodologických částí. V jedné Radford nastiňuje situaci, kterou vidí jako problémovou a v druhé, aby podpořil a utvrdil svou argumentaci, probírá možná řešení či zpochybnění paradoxu a jedno po druhém je zamítá.²⁸ Jedním z takových návrhů je i známý koncept iluzivnosti umění (fikce) a jeho slabší varianta, tzv. „potlačení nedůvěry“²⁹. Ačkoli se k

24 Některé alternativy z řad analytické angloamerické estetiky budou nastíněny níže. Viz 2. kapitola.

25 RADFORD, Colin. „Stuffed Tigers: A Reply to H. O. Mounce.“ str. 532.

26 RADFORD, Colin. „The Incoherence and Irrationality of Philosophers.“ str. 349.

27 V originále non-rational a irrational.

28 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 71-76. Většinu myšlenek fundujících následné pokusy o zpochybnění paradoxu lze identifikovat již v této Radfordově obhajobě iracionality. Viz Kapitola 2.

29 Tj. suspension of disbelief. Diskutéri o paradoxu fikce převážně odkazují na Coleridge jako na tvůrce této koncepce interakce s uměním či fikcí. Tendence k chápání umění jako téměř-iluze je obecně vzato tradiční.

němu Radford vyjadřuje odmítavě, zdá se, že jeho premisa „jsme si plně vědomi, že "pouze" sledujeme hru, týkající se fiktivních postav“, obnáší dvě roviny chápání. Jako podklad poslouží jeho přístup k fenoménu „jakoby“ v souvislosti s nástupem potenciální emocionální responze: „[s]nad jsme a můžeme být pohnuti Merkuciovou smrtí jen do té míry, do jaké jsme, v průběhu představení, "pohlčeni" hrou a vidíme postavy *jako* skutečné lidi, ačkoli vidět je jako skutečné lidi neznamená věřit, že jsou skuteční.“³⁰ Uvedená citace potvrzuje domněnku, jež bude vytyčena jako jeden z pilířů této práce, a sice že fenomén fikce je v myšlení Radforda a stejně tak – mnohdy nereflektovaně – v návrzích jeho odpůrců, značně zjednodušován. Pokud je totiž pro Radforda zatlačení přesvědčení o fiktivnosti fikce co nejvíce do pozadí naší pozornosti žádoucí pro ideální recipování uměleckých děl, nezdá se, že by se mezi jeho pojetím a zmíněným potlačením nevěry skutečně nacházel zásadní rozdíl. Navrhujeme tedy Radfordův přístup nazývat jako „potlačení přesvědčení“ o fiktivnosti fikce; nebo jinak řečeno zaměření pozornosti na „co“, namísto na „jak“. Fikce zde získává charakter pouhého narativu vyprávějícím o neexistujících osobách a je vymezována jako anti-realita. Připočítáme-li ještě způsob, kterým Radford svá uvažování o emocích a narativu otevírá – „[p]okud později zjistíte, že příběh byl nepravdivý, budete se tím, že jste byli dojatí k slzám, cítit oklamáni a podvedeni.“³¹ –, lze usuzovat, odkud paradox fikce pramení.³²

1.2.4 Fikce jako narativ

Z dosud uvedeného lze, jak se zdá, vyabstrahovat několik zásadních momentů, které nás budou z řad Radfordových argumentů zajímat především. Prvním předpokladem pro emocionální responzi vůči fikci je „pohlčení příběhem“³³ a represe vědomí fiktivnosti postav a jejich osudů mimo kužel pozornosti. Druhý moment je naznačen již v prvním, totiž Radfordův striktní zájem o postavy, které jsou chápány téměř jako agenti,³⁴ respektive primární zájem o narativ či příběh, jako o příběh a osudy lidí, kteří jen „bohužel“ nejsou skuteční. Tuto redukci lze na jedné straně chápat jako heuristickou pomůcku, která je analytické filozofii zvláště blízká, nicméně na straně druhé ji lze také vyložit jako opomíjení podstatných aspektů fikce a našeho obcování s ní. Radford si je samozřejmě vědom, že se naše interakce s uměleckými díly pohybují v širším horizontu, než je pouhá rovina narativu či příběhu fiktivních osob. Možnost zahrnutí narativu do komplexnějšího celku ovšem nepovažuje za krok, jenž by eventuálně mohl přispět k osvětlení či zodpovězení otázky paradoxu fikce.³⁵ V tomto bodě lze provést ještě jednu derivaci; a to směrem k emoci, kterou má Radford na mysli, mluví-li o našem reagování na postavy a jejich osudy. Zdá se totiž, že těžiště jeho zájmu leží čistě ve sféře emocí *pro* někoho, či s někým – tudíž v rovině emocí empatických, sympatických, sociálních.

Nahlédneme-li na okamžik do celku diskuze o paradoxu fikce, lze upozorovat dva

30 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 78. (Kurzíva naše.)

31 Tamtéž. str. 68.

32 Nechceme zde naznačovat, že Radford chápe emocionální reakci na fikci jako klam, či iluzi. Spíše poukazujeme na jeho ambivalentní vyjadřování, snad dokonce uvažování, které se odáží v jeho pojetí fikce jako svébytné (ne-iluzorní) sféry, ke které je nicméně záhodno se stavět *jako* k iluzi, co nejvíce to jde.

33 Tj. being caught up in the story. RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 78.

34 RADFORD, Colin. „Tears and Fiction.“ str. 213.

35 „Samozřejmě nejsme fikčními tragédiemi pouze pohnuti, ale také na nás působí a poskytují nám potěšení. Ale já se pokouším vysvětlit toto [emocionální responzi na postavy a jejich osudy] a skutečnost, že dělají i něco jiného, sem nepatří.“ RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 70.

paradigmatické příklady emoce, které se v textech a úvahách opakovaně objevují. Prvním typem emoce je zmíněná Radfordova empatie, druhou strach zejména tak, jak jej na scénu uvedl již letmo zmíněný Kendall Walton.³⁶ Aniž bychom na tomto místě blíže rozebírali Waltonovo obšírné pojetí recepce uměleckých děl, postačí prozatím jen podotknout, že v centru Waltonova zájmu se nachází zejména emoce strachu o sebe sama. Směrem k uchopení podstaty rozdílu mezi dvěma zmíněnými emocemi, který je jedním z témat diskuze a ukazuje se pro problematiku paradoxu fikce jako signifikantní, je záhodno vykonat letmý – a, nutno podotknout, značně zjednodušený – exkurz do množiny pokusů o definování emocí a jejich rozličných teorií.

1.3 Teorie emocí

Ať chápeme emoce spíše jako sociální konstrukty naučené v průběhu ontogeneze, nebo evolučně vytříbené (byť v dnešním prostředí již mnohdy reliktní) mechanismy získané fylogenetickým vývojem,³⁷ lze vymezit rysy či charakteristiky, které bývají napříč teoriemi označovány jako její konstitutivní prvky. K charakteristickým (ať nutným či postačujícím) složkám přítomným v rámci emočního procesu bývá řazena: složka fyziologických změn, počitků/pocitů, chování a behaviorálních dispozic, přání a motivací, intencionality a zaměření na objekt, hodnotících přesvědčení či normativních soudů, oceňování a interpretací.³⁸ Jakkoli je takto postavená charakteristika až příliš vágní, lze ji, zdá se, alespoň pro naše účely, zredukovat na čtyři základní složky: fyziologickou, pocitovou, konativní a kognitivní. Termín *složka* zde byl užit záměrně, neboť hierarchie či chronologie jednotlivých komponent je už otázkou jinou a je pro jednotlivé teorie specifická a v rámci teoretických i experimentálních zkoumání nepanuje nad otázkou, která ze zmíněných složek je složkou esenciální, či naopak pouze kontingentní, převažující konsenzus.

1.3.1 Druhy emocí

Co se týče otázky druhů emocí, zdá se, že mezi většinou kognitivních vědců, filozofů a psychologů panuje shoda nad tím, že je možné emoce dělit do určitých skupin. Tradiční dělení sestává z difference emocí na dvě elementární skupiny – emoce základní a odvozené, či primární a sekundární. Obecně lze říci, že základní emoce bývají charakterizovány jako ty evolučně starší a bazálnější a tudíž automatictější. Konkrétních instancí kritérií pro toto dělení je však více. Významný emoční psycholog Paul Ekman například považuje za základní takové emoce, které jsou mezikulturně sdělitelné, oplývají specifickými fyziologickými změnami, výrazy obličeje, druhem myšlenek, „automaticností“ a lze je (v odpovídající podobě) připisovat i ostatním primátům.³⁹ Podobný diferenční mechanismus se objevuje už v díle Charlese Darwina, kde je strach společně se štěstím, smutkem, hněvem a hnusem (případně překvapením) zařazován do sféry základních a univerzálně

36 WALTON, Kendall. „Fearing Fictions.“ str. 5-27. Waltonově teorii her předstírání – a to zejména aspektu kvazi-emocí – bude věnován prostor zejména ve třetí kapitole.

37 Emoce zde budou, dílem přijetí evolucionistického přístupu kognitivních věd, pojímány výhradně z druhé uvedené perspektivy.

38 DADLEZ, Eva M. *What's Hecuba to Him?: Fictional Events and Actual Emotions*. str. 10. Uvedený výčet považujeme pro náš zájem za dostatečně obecný, ačkoli je samozřejmě do jisté míry zatížen filozofickou perspektivou své autorky.

39 EKMAN, Paul. „Basic Emotions.“ In DALGLESIH Tim & POWER Mick. *Handbook of Cognition and Emotion*. str. 58.

identifikovatelných emocí.⁴⁰ Další možná diferenciacie, kterou navrhuje Antonio Damasio (o kterém bude řečeno více níže), staví emoce do vztahu k základním biologickým mechanismům homeostázy a tendenci organismu přežít vůbec. Emoce zde, velmi jednoduše řečeno, fungují jakožto ukazatele vybočení z rovnováhy, ať už dílem vnější, nebo vnitřní stimulace. Proto Damasio pojmenovává dvě základní skupiny emocí, jakožto špičky adaptačního žebříčku: primární a sekundární emoce. O primárních emocích lze pro naše účely hovořit jako o univerzálních základních emocích, jež jsou do značné míry vrozené a „před-zapojené“, a které se nejvíce blíží mimovolným reakcím a reflexům, přičemž sekundární emoce jsou vlastně kulturně a individuálně vytříbené podoby a variace emocí primárních⁴¹ – jedná se tedy o hierarchický výstup od prostých homeostatických regulačních mechanismů, přes reflexy, základní emoce, k emocím sekundárním, které nejvíce z uvedených korelují s představou emocí sociálních, respektive socializovaných. Koncept Ekmanovy škály základních emocí lze podpořit zkoumáním, jež se odehrávají v rámci posledního z výše zmíněných přístupů neurobiologického výzkumu emocí na molární úrovni⁴² – tedy multi systemického modelu. Odraz tohoto přístupu lze nalézt i v současném Damasiově myšlení. Mimo funkčních oblastí, které jsou, dle Damasia, většinou emocím společné (např. insuly), je strach o sebe sama, jakožto základní obranný mechanismus, v Damasiově experimentech a úvahách spojován s amygdalou nacházejí se v podkoří. Podstatná součást funkčního okruhu zodpovědného za soucit, či obecněji schopnost empatie, se na druhé straně nachází v mozkové kůře, zčásti dokonce v prefrontálním kortexu, jakožto fylogeneticky nejmladší části mozku.⁴³

1.3.2 Kognitivní teorie emocí

Přestože, jak bylo už konstatováno, není otázka definování emocí uzavřena, těší se v rámci filozofické obce výjimečné pozornosti a důvěře takový druh teorie, který vyzdvihuje jako esenciální součást procesu emoce kognitivní vyhodnocování situace. „Kognitivní teorie emocí tvrdí, že časná součást procesu emoce zahrnuje manipulaci s informací a měla by tedy být chápána jako kognitivní proces. To je v kontrastu s teoriemi, které říkají, že vznik emocionální responze je přímým a automatickým výsledkem vnímání stimulu.“⁴⁴ Tradice angloamerické estetiky – v rámci diskuze o paradoxu fikce zvláště – je této teorii očividně nakloněna výhradně. Je zřejmé, že Radfordova formulace paradoxu fikce tak, jak byla podána v článku „*Jak můžeme být pohnuti osudem Anny Kareniny?*“, implicitně zahrnuje podobné chápání emocionální responze. Vrátime-li se k výše uvedenému citátu, ve kterém Radford osvětluje vztah emocí týkajících se fikce a racionality, vyniká jeho důraz na kognitivní aspekt emoce ještě zřetelněji – jen díky němu je totiž možné považovat ji za iracionální, namísto případné ne-racionality.

Kognitivní teorie emocí je nicméně vnitřně velmi diferencovaná, jak napovídá komentář Jenefer Robinson: „... teoretikové vyzdvihující posuzování [posuzování zde ve

40 KOUKOLÍK, František. „Základní emoce.“ In MOTLOVÁ, Lucie & KOUKOLÍK, František. *Citový mozek: Neurobiologie, klinický obraz, terapie*. str. 65.

41 DAMASIO, Antonio. *Descartesův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek*. str. 119-126. V knize *Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* upřesňuje Damasio své dělení, naznačené již v Descartesově omylu, když vymezuje ještě třetí skupinu emocí – tzv. emoční pozadí. Pocity na pozadí, které z těchto emocí emergují, jsou svou difúzní povahou, trváním a naléhavostí velmi podobné náladám a proto nás v této práci zabývající se specifickými emocionálními responzemi spíše nebudou zajímat.

42 Molární zde chápáno jako antonymum k molekulární; zabývající se funkčními strukturami a většími celky obecně.

43 DAMASIO, Antonio. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. str. 123-129.

44 JOHNSON, Gregory. „Theories of Emotion.“ In *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online]

smyslu kognitivního vyhodnocení] se neshodují v tom, jak přesně charakterizovat vztah mezi emocí a posouzením. Někteří myslí, že jsou emoce identické s posuzováními, další, že posuzování jsou pro emoci *postačující*, a další zase, že posuzování jsou nezbytnou podmínkou pro emoce, ale nikoli *postačující*.⁴⁵ Posuzování, či kognitivní vyhodnocení, je zde dáváno do vztahu s nutností přesvědčení o existenci situace. Třetí zmíněná, řekněme nejslabší, verze kognitivní teorie nastíněné Jenefer Robinson se zdá být, obecně vzato, přiléhavá k tomu, co bylo výše řečeno o Radfordově přístupu. Emocionální odpověď na fiktivní události a příhody fiktivních postav je v tomto případě problematická, protože konsistentní kognitivní ohodnocení není na místě.

1.4 Dvě redukce

V prvním předpokladu formulace Radfordova paradoxu je implicitně obsažena kognitivní teorie emocí, kterou zde budeme chápat v její nejobecnější (a vlastně nejslabší) podobě. Kognitivní teorie chápe příslušné přesvědčení jako konstitutivní prvek, respektive jako podmínku vzniku *jakékoli* emoce a tvrdí, že na základě příslušného přesvědčení mohou být jednotlivé emoce také definovány. Zmíněné přesvědčení ve vztahu k fiktivním entitám přirozeně absentuje a v souladu s kognitivní teorií emocí je tedy pocíťování emocí na základě podnětů pocházejících z uměleckých děl značně problematické. Připojí-li se k takto formulované hypotéze fakt, že uměleckými díly emocionálně pohnuti jsme, vzniká paradox. Za (nejen) kognitivní teorií emocí stojí hluboce zakořeněná představa, že lze skutečně oddělit kognitivní a emotivní část jakéhokoli mentálního procesu. Jedna z konkretizací této myšlenky stála u zrodu kognitivních věd a koreluje s výše zmíněnou dichotomií racionality kognice a iracionality (či spíše ne-racionality) emoce.

Jádro druhého předpokladu, na jehož základě se paradox fikce realizuje, pramení ze specifického chápání fikce jen v dimenzi jejího děje a zápletky, respektive narativu. Otázka v jakém vztahu je narativ k celku fikce odkazuje na širší horizont: v jakém vztahu je fikce k realitě? Pokud chápeme fikci v negativním vymezení, jenž se opírá o věci, které se nestaly, o lidi, kteří neexistují či o tvrzení, která ve skutečnosti nejsou tvrzeními, zdá se být paradox fikce na místě. Uchopíme-li ovšem problematiku z druhé strany a pokusíme se fikci a zážitek s ní spojený definovat pozitivní charakteristikou, vyvstává představa fikce a potažmo uměleckého díla, jako svébytného prostoru, jako autonomní dimenze. V následujících kapitolách se pokusíme ukázat, že i v tradici analytické estetiky lze nalézt takové teorie, na jejichž základě se předpoklad paradoxu fikce – reparací jedné nebo druhé redukce – ukazuje jako neoprávněný.

45 ROBINSON, Jenefer. *Deeper Than Reason*. str. 14.

Kapitola 2.

Zpochybnění paradoxu a alternativy

„... [A]by člověk pociťoval zájem o někoho v určité situaci, nebo aby byl pohnut něčím nepříznivým stavem, musí být také přesvědčen, že se dotýčný nachází, nebo je více či méně pravděpodobné, že se nachází, v zapeklité situaci či v zoufalém neštěstí a také *a fortiori*, že taková osoba existuje.“¹ Domnělá iracionalita naší emocionální responze vůči fikci, pramenící z uvedeného tvrzení, byla trnem v oku mnoha Radfordových odpůrců nejen pro, že se stala esteticko-filozofickým problémem, nýbrž pro její značný přesah. Většina z kritiků paradoxu skutečně nechtěla připustit, „že něco tak „přirozeného“, „správného“ [jako je emocionální odpověď], konstituujícího celistvou responzi a tím pádem i ocenění něčeho, co je tak důležité a cenné v plnohodnotném lidském životě [konkrétně umění], by mohlo být nejen ne-rozumové, nýbrž iracionální“ už jen z toho důvodu, že jakožto estetikům a filozofům umění byly analýzy takových „iracionalit“ denním chlebem. Problém s jejich návrhy byl, dle našeho názoru, dvojitý. Za prvé většina kritiků přijala Radfordovu formulaci bez závažnějších otázek, ačkoli jsou její předpoklady, jak bylo naznačeno v předchozí části, značně nestabilní. Za druhé díky tomu postupovali nežádoucím směrem – od přesvědčení o hodnotě uměleckých děl a zážitků z nich pramenících, k hledání důkazů a argumentů, které by hrozbu iracionality odvrátily –, čímž hráli do karet Radfordovi, přesvědčenému o „inkoherenci a iracionalitě filozofů“.²

Mnoho filozofů, kteří hledali odpověď na otázku paradoxu fikce, se ovšem pokoušelo nalézt v rámci Radfordova tažení proti racionalitě emocionální responze na fikci předpoklad, který by bylo možné zpochybnit a paradoxu tak předejít. Zajímavou skutečností zůstává, že mnohé z těchto pokusů navrhuje sám Radford hned ve svém prvním článku „*Jak můžeme být pohnuti osudem Anny Kareniny?*“, kde se zaměřuje na možné námitky vůči svému paradoxu a jednu po druhé je zamítá. Domníváme se, že tyto konfrontace, a způsob jakým se Radford s kritikami vyrovnává, dávají nahlédnou charakteristiku jeho úvah a zároveň mohou napovědět, jakým směrem je vhodné se na cestě k odkrytí paradoxu ubírat. V této kapitole se tedy budeme věnovat jednotlivým bodům Radfordova článku a návrhům oponentů, které jsou, i přes Radfordův odpor, dle našeho názoru přínosné.

2.1 Fikce a přirozenost

Jedním z navrhovaných a zavrhovaných řešení, které lze nalézt v iniciačním článku, je možné charakterizovat slovy: je to prostě tak. „To, že mohou být pohnuti příběhy o fiktivních postavách a událostech, je jen další holá skutečnost o lidech ...“³ Mnozí kritici poukazují na skutečnost, že náš emocionální interest ve fiktivních událostech a postavách je natolik běžný, že skutečně neexistuje důvod proč jej vyčleňovat se skupiny normálních reakcí, které jsou podkladem definice emocí. Článek H. O. Mounce „*Umění a skutečný svět*“ rozvádí právě takovou možnost; a to možnost chápat emocionální reakce na fikci jako součást lidské přirozenosti. Dalším filozofem, který poukazuje na možnost, že

1 RADFORD, Colin. „Tears and Fiction.“ str. 208.

2 Narážka na Radfordův článek. RADFORD, Colin. „The Incoherence and Irrationality of Philosophers.“

3 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 72.

vyřazení interakce s uměním či fikcí ze sféry racionality je arbitrární, je Weston. Ten se k Radfordově přijetí podmínky kognitivního vyhodnocení – respektive nutnosti přesvědčení o existenci – vyjadřuje následovně: „... jestliže je prohlašováno, že jsme fiktivními postavami takto pohnuti, proč by tím nemohlo být prokázáno, že taková nutná podmínka neexistuje?“⁴

Mounceovým hlavním argumentem je podobnost: „[p]okud A vyvolává v reálném životě reakci B pak, za normálních okolností, A¹, reprezentace A, bude také vyvolávat B, nebo alespoň reakci, která je v mnoha ohledech nerozeznatelná od B.“⁵ V tomto smyslu Mounce odvážně Radfordovi vytýká jeho kontrainuitivnost. „[Radfordův] postup se zdá být inspirován sloganem: kde je rozpor mezi tvým principem a fakty, neobviňuj princip, obviňuj fakta.“⁶ V tomto duchu zdůrazňuje „naše primitivní reakce na obrazy“,⁷ které se uplatňují na bázi podobnosti se skutečností a jsou podstatou naší interakce s fikcí. Případná emocionální odpověď je prostě jen důsledkem této podobnosti a principiálně paradoxní není: vydloubnuté oko na plátně vzbudí *podobnou* emocionální reakci, jako skutečné oko nacházející se mimo svou jamku. Radford však záhy jednoduchou výtkou poukazuje na skutečnost, že se Mounceovo potenciální vysvětlení vlastně ve výsledku jeho paradoxu nedotýká.⁸ Naše reakce totiž zůstává stále iracionální, neboť víme, že objektem naší emocionální responze je pouhá reprezentace či podobnost. Iracionální dětský strach z „vycpaných tygrů“ (podobných tygrům živým), kterým tuto skutečnost dokládá, je, přijmeme-li Radfordova východiska, stále stejně iracionální i přes aplikování Mounceova principu „primitivních reakcí na obrazy“ či podobnosti. To, že inklinace k pohnutí příběhy o fiktivních postavách a událostech, je jen další holá skutečnost o lidech, nezasahuje dle Radforda do hájemství paradoxu, ačkoli tuto skutečnost nelze popřít.

Nepřijmeme-li však Radfordovy předpoklady tak snadno, je možné Mounceovu koncepci vidět v trochu odlišném světle. Klíčový je zde koncept podobnosti, který, jakožto odborný termín, prošel řadou kritik a korekcí, aby byl nakonec zcela zrelativizován jakožto čirá konvence.⁹ Ponecháme-li si ale původní Peirceův koncept trojího znaku – tedy ikonu, symbolu a indexu – lze podobnost udržet nad hranicí přijatelnosti. Co se týče konkrétní podoby Mounceovy koncepce, je ve výše uvedené citaci, v místě osvětlujícím vztah emoce B a emoce B¹, obsaženo slovní spojení „nerozeznatelná v mnoha ohledech“. Hlavní problém nespočívá v nespecifikovaných aspektech, jimiž dle Mounce „fikční“ emoce oplývá, nýbrž v otázce *proč?* by v takto chápané interakci s fikcí měla být emoce týkající se fikce chudší právě o některé (takové a nikoli takové) komponenty plnohodnotné emoce. Problém se obloukem vrací zpět k pojmu podobnosti. A¹ je podobné A, tedy ekvivalentní v některých ohledech. Jenže které ohledy to přesně jsou? Mounce, v pokusu explikovat svou koncepci, přirovnává naše reakce na podobnost ve fikci k reakcím spadajícím do dimenze magie.¹⁰ První zmíněné se od druhých liší *kvantitativně*, a to konkrétně tak, že reakce na fikci na rozdíl od magie nepřekračuje hranici iracionality. Není na místě zde polemizovat s možností shodného původu magie a umění. Očividnější problém leží jinde. Podobnost, kterou má celou dobu Mounce na mysli, je zřejmě ekvivalentem ikonu, kdežto středobodem magického myšlení musí být převážně takový znak, který v rámci ritu uměle

4 WESTON, Michael. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? II.“ str. 81. Weston, jako jeden z mála zde zmíněných, odkazuje na celek díla, viz kapitola 2.4.

5 MOUNCE, H. O. „Art and Real Life.“ str. 187.

6 Tamtéž, str. 186.

7 Tamtéž, str. 190.

8 RADFORD, Colin. „Stuffed Tigers: A Reply to H. O. Mounce.“ str. 185.

9 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. str. 14-17.

10 MOUNCE, H. O. „Art and Real Life.“ str. 56.

zastupuje něco jiného – ať už je to socha Panny Marie, či panenka Woodoo – tedy symbol, arbitrární znak. Podstatou takového symbolu je právě odkazování zcela vně, bez přirozené souvislosti mezi označujícím a označovaným; znak jako takový není sám o sobě centrem pozornosti. Kladením takového typu znaku na roveň uměleckému dílu je mimochodem opět vyzdvihován aspekt reference a nezáměr o reprezentaci jako takovou. V tomto místě nelze nezmínit analogii s konceptem autonomního sebeprezentujícího znaku, jehož esenciální charakteristikou je odkazování na sebe sama Jana Mukařovského. Takový autonomní znak, estetický objekt, stojí v ostrém kontrastu ke znaku transparentnímu, čistě ex-referenčnímu.¹¹ Jestliže naopak opustíme pouze obrazovou ikonickou podobnost ve prospěch obecnějšího významu a větší obecnosti teorie, je těžké představit si, co přesně co takto vágní a široký termín *podobnost* znamená a jaký význam má pro fikci a naši responzi vůči ní. Přesto nelze Mounceovi upřít jistou intuitivnost a opírání se každodenní praxi. Což, srovnáme-li jeho přístup s tím, jenž zaujali vědci zkoumající emoce na základě reakcí na fotografii, příběh, či film, nemusí vždy nutně znamenat naivitu.

Nehledě na podnícení debaty o vztahu umění (fikce) a našeho života, je Mounceův příspěvek signifikantní ještě v jedné věci – zavádí do Radfordova uvažování strach.

2.1.1 Druhy emocí a druhy médií

Objevuje se zde tedy nová emoce jakožto epicentrum pozornosti – strach o sebe sama. Skutečnost, že pro samotného Radforda zcela věrného kognitivní teorii emocí – v rámci níž je pro všechny emoce nutná přítomnost adekvátního přesvědčení – nevzniká sloučením strachu a lítosti problém, není příliš překvapivá. Vrátime-li se ovšem k tomu, co bylo výše řečeno o druzích emocí a jejich neuronálních základech, nezdá se už Radfordův přechod tolik hladký. Jaký je důvod předpokládat, že pro tolik rozdílné funkční systémy platí identická pravidla? Tohoto problému si všiml například i Alex Neill, který je v základech argumentace svého příspěvku do diskuze nad otázkou paradoxu fikce poněkud ostražitý: „[m]usíme se zde vyvarovat zobecňování; s našimi citovými odpověďmi vůči fikci nemůžeme nakládat monoliticky, nebo jako kdyby tvořily homogenní skupinu.“¹² On sám v podstatě klade diferenci mezi základní a sociální emoce. Ovšem nikoli tak, jako Ekman, který klade rovnítko mezi termín základní a univerzální, ale spíše jako Damasio, jehož sociální emoce jsou spíš socializovanými a kulturně sofistikovanými verzemi emocí primárních.¹³ Z Radfordova pohledu je problém s Neillovým přístupem je ovšem ten, že se zaměřuje na rozdíl v přesvědčeních. V rámci jeho uvažování je strach o sebe sama jako možná emocionální odpověď na fiktivní události vyloučen skutečně proto, že pro něj absentují odpovídající přesvědčení. A to na rozdíl od těch přesvědčení, která nám umožňují někoho fiktivního litovat, či obdivovat – stačí jej určit jako soucituhodného či obdivuhodného. Přistoupíme-li však na možnost přesvědčení utvářejících se na základě fikce, z jakého důvodu jsou taková přesvědčení, která v tomto smyslu zcela jistě chováme o monstrech (přesvědčení, že je obluda strašlivá, krvelačná), vyloučena? Neill obhájí svou diferenci tím, že „... ontologická trhlina mezi fiktivními postavami a námi samými znemožňuje soupeření stejně jako ohrožení a útěk.“¹⁴ Teoreticky lze usouvztažnit jeho teze

11 MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Umění jako sémiologický fakt“ In *Studie I.* str. 208-214.

12 NEILL, Alex. „Fiction and the Emotions.“ In NEILL Alex & RIDLEY Aaron. *Arguing About Art.* str. 264.

13 Tamtéž. str. 254. Vzhledem k tomu, že, jak Damasio podotýká, nejsou sociální emoce vyhrazeny pouze lidem, lze chápat přechod od emocí primárních k sekundárním jako plynulý, nikoli skokový.

14 Tamtéž. str. 254. Neill se ještě zmiňuje o závislosti, kterou, společně se strachem, vylučuje ze skupiny emocí, které je principiálně možné na základě fikce cítit. Nedomníváme se však, že by byl v případě závislosti k takovému vylučování skutečně důvod.

s tím, co bylo řečeno o základních emocích z perspektivy Damasiova homeostatického definování emocí – v tomto smyslu je skutečně obtížnější představit si strach jako racionální odpověď na fikci, neboť je strach ve své bazální podobě, jenž je úzce svázána se sebezáchovnými pudry, vázán k akci. Neill tedy navrhuje přehodnotit status reakcí, které jsou *prereflektivně* kategorizovány jako strach z fiktivních entit a zařadit je pod přílehlavější koncepty strachu s fiktivními postavami (obětmi monstra) na jedné straně a automatických reakcí šoku či úleku¹⁵ na straně druhé. Takové reakce jsou spíše podobné reflexům a jako takové jsou spouštěny přímým vnímáním jednoduchého stimulu. V Damasiově terminologii zde tedy dochází k posunu směrem dolů na stupnici sebezáchovných mechanismů – od emocí v úzkém slova smyslu k reflexům a „zcela“ automatickým reakcím, jejichž pocitová a myšlenková komponenta přichází spíše *ex post*.¹⁶ Nelze přehlédnout skutečnost, že hovoříme-li o takovýchto reflexech, evokují jako svůj stimul spíše obrazy než literaturu, a nejvíce ze všeho potom filmové médium, díky střihu, detailu, potažmo hudebnímu doprovodu. Lze tímto způsobem ovšem skutečně re-kategorizovat to, co *prereflektivně* nazýváme strachem z fiktivních monster? Jestliže tento strach zredukujeme na pouhé reflexy, nevystihneme, dle našeho názoru, pravou podstatu této reakce/emoce – totiž vědomí vztaženosti k objektu, které je jejím konstitutivním prvkem. Na druhé straně přesunutí veškerého „fikčního“ strachu ze sféry sebe-vztažných emocí do oblasti strachu *s* či *o*, činí problematické vysvětlit, proč jsou fenomenologické a fyziologické projevy této emoce často tak podobné (byť určitým způsobem defektní) skutečnému strachu o sebe sama s náznaky jeho specifík a nikoli úzkosti, kterou prožíváme, jestliže máme obavy o bezpečný návrat blízkého z cest.

Empatie bývá často považována za fundamentální princip emocionality co se fikce a potažmo umění týče. Nutno podotknout, že Colin Radford se přímo k tématu charakteru empatie a k detailnějšímu popisu jejího procesu příliš nevyjadřuje. Alex Neill, který chápe empatické emoce vůči fiktivním postavám jako neproblematické, poukazuje na klasický výklad principu empatie – přijetí perspektivy druhého. „Co činí moji víru, že Guatemalští uprchlíci jsou oběti nespravedlnosti, efektivní, co se emotivity týče, ... je skutečnost, že jsem nějakým způsobem schopen si představit, jaké to musí být na jejich místě; alespoň do určité míry jsem schopen vidět věci z jejich úhlu pohledu. A neexistuje jediný důvod předpokládat, že bychom si nemohli osvojit tento imaginativní postoj i co se týče fiktivních postav.“¹⁷ Klíčovým principem se tak zdá být imaginace, neboť se imaginativně stavíme do stejného postavení o jakém jsme přesvědčeni, že se v něm nachází objekt naší emocionální responze. Eva Dadlez ve své analýze tradiční představy empatie sahá po diferenci: „[j]e zde rozdíl, mezi sympatickým posouzením situace postavy jako tragické a empatického vstoupení v její zoufalství.“¹⁸ Sympatie a empatie se tedy liší rovinou a směrem imaginativní aktivity – empatie žádá pokusit se představit si situaci z pohledu postavy tak, jak je její perspektiva ovlivněna jejími zásadami či přáními, kdežto v procesu sympatické emoce si divák ponechává své vlastní. Přesto lze obě dvě relativně jasně oddělit od výše nastíněného sebe-vztažného strachu. Damasiovo dělení druhů emocí je v tomto případě více než přílehlavé.

Výše jen letmo nastíněná debata měla pouze poukázat na rozštěpení, z větší části nereflektované, které paradox fikce provází,¹⁹ a jenž bude provázet i naše snahy odhalit

15 NEILL, Alex. „Fiction and Emotions.“ In NEILL Alex & RIDLEY Aaron. *Arguing About Art*. str. 277.

16 ROBINSON, Jenefer. „Startle.“ str. 55.

17 NEILL, Alex. „Fiction and Emotions.“ In NEILL Alex & RIDLEY Aaron. *Arguing About Art*. str. 253.

18 DADLEZ, Eva. *What's Hecuba to Him?*. str. 183.

19 Glenn Hartz je, pokud víme, jedním z mála diskutérů, kteří na tuto skutečnost výslovně upozornili. Viz HARTZ, Glenn. „How Can We Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and Red Pony.“ str. 558.

pozadí diskuzí o tomto paradoxu. Za prvé je v rámci uvedených disputací patrný přesun pozornosti, která je věnována dílčím médiím. Mounceův článek, zaměřený na podobnost podnítil Radforda, aby přistoupil na diskuzi o obrazových systémech, což se projevilo také v polemikách s Neillem, v debatách nad možnostmi filmu. Strach – sebe-zaměřující emoce – je téměř výhradně spojován s prezentujícím médiem; a to především v podání filmového hororu stejně, jako v teorii Kendalla Waltona, která bude středem pozornosti později. Na druhé straně stojí sociální emoce. Jejich vztah k fikci se vzhledem k, řekněme, „abstraktnější“, povaze těchto emocí zdá být méně problematický alespoň pro některé myslitele; a to zejména dílem jejich ukotvení v imaginativní aktivitě. Ve vztahu k fikci paradoxní ovšem přesto – alespoň pro Radforda a prozatím i pro nás – zůstávají, neboť objekty našich empatických (či sympatických) responzí vůči fiktivním entitám přece jen skutečné nejsou.

2.2 Fikce a povaha emoce

Radfordův předpoklad, že „pro Merkucia proléváme pravé slzy“, je základem jeho argumentace. Otázka po povaze emoce, kterou zakoušíme v rámci interakce s fiktivními postavami je ovšem složitější. Přesto, že moment emocí pocházejících z našeho estetického oceňování kvalit uměleckého díla jako takového, ze způsobu, jakým je dílo strukturováno – řekněme z jeho formy – arbitrárně společně s Radfordem ponecháme stranou, nelze přehlédnout specifitu emocionálních responzí, které v nás fikce jakožto *narativ* probouzí. Těchto zvláštností si je samozřejmě vědom i Radford a tak se pokusíme jeho výrok o pravých slzách nahlédnout z větší blízkosti.

Další nastíněnou a záhy zavrhnutou možností řešení paradoxu je uchopení emoce týkající se fikce jako jiného druhu, či poddruhu emoce. Připomeneme-li si komponenty emoce tak, jak byly nastíněny v první kapitole, lze očekávat, že každá plnohodnotná emoce bude sestávat z adekvátní kognitivní, pocitové a konativní složky. Ačkoli je v případě „fikční“ emoce kognitivní složka alterovaná – její aspekt existenčně vázaného přesvědčení, dle Radfordem předkládané kognitivní teorie nutný, chybí –, měly by ostatní komponenty zůstat neporušeny, aby bylo možné považovat emoci za plnohodnotnou. I Radford ovšem dochází k závěru, že stejně jako kognitivní složka, i konativní puzení k akci či motivace, které emoce za normálních okolností provázejí,²⁰ je v případě procesu „fikční“ emoce problematická. Původní přání a motivace k tomu, aby se pro dotyčného situace vyvíjela jinak, bývá pravděpodobně konstitutivním prvkem plnohodnotné emoce lítosti, zatímco v případě litování Merkucia tato komponenta degraduje na pouhé výkřiky „Ach! Ne! Nedopust’te, aby se to stalo!“, případně „Můj bože! Jak strašné“, které se navíc často odehrávají pouze v duchu, pokud vůbec.²¹ Rozdíl je patrný v drtivé většině případů také, i když si lze představit, že ne vždy, v rovině intenzity a trvání emocionální responze na fiktivní entity. Radfordovo vysvětlení těchto nepopíratelných skutečností spočívá v apelu na určitou podobu estetické distance, či „zmírnění“ nebo „zastření“ emoce estetickým požitkem v průběhu recepce fikce/uměleckého díla.²² Postulování vztahu nepřímé úměry rozpínající se mezi emocionální responzí na fiktivní události a osoby na jedné straně a estetickým požitkem z díla na straně druhé, potvrzuje naši analýzu Radfordova pojetí jakoby, jakožto „potlačení přesvědčení“.²³ Přes všechny tyto odlišnosti však Radford

20 Emoce je přeci jen adaptační mechanismus, který slouží k vypořádání se s působením okolí.

21 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 76.

22 Tamtéž. str. 77.

23 Radford udává ještě jedno vysvětlení ochabnutí konativní složky emoce, hovoříme-li o fiktivních

konstatuje, že by bylo kontrain intuitivní chápat „fikční“ emoci jako kvalitativně odlišnou od emoce plnohodnotné, což charakterizuje jeho výrok, že „... esenciální podobnost [mezi nimi] se zdá být taková, že jsme zarmoucení.“²⁴ Zajímavým momentem je Radfordův apel na intuitivní a pocitové přesvědčení, jenž se v rámci jeho uvažování objevuje spíše ojediněle. Při definování povahy emoce se Radford na intuici spoléhá, ačkoli jak kognitivní, tak konativní složka (a často i složka pocitová, vzhledem k oslabené intenzitě a trvání) emoce jsou v případě fikce defektní.

Rozdíl v přáních a motivacích, které jsou, přísně vzato, aspektem jak kognitivní, tak konativní složky emoce, implikuje dle Radforda imanentní konflikt, který lze osvětlit jeho výrokem na toto téma v rámci polemiky s Neillem. „Mohu prožívat intenzivní touhu po tom, aby Merkucio nezemřel a přece si zároveň přát, aby ho potkal jeho strašlivý osud.“²⁵ Neillova odpověď, že naše přání nejsou konfliktní, neboť jedno (aby Merkucio neumíral) se zaměřuje na hrdinu a druhé (aby zemřel strašlivou smrtí) na „zbytek“ uměleckého díla, které nechceme měnit,²⁶ sice Radfordovi oponuje, ovšem nepříliš přesvědčivým způsobem v neposlední řadě proto, že, přísně vzato, implikuje dvě roviny emocionální odpovědi, které jsou protichůdné, což se nezdá být odpovídající charakteristikou naší zkušenosti s uměním.

Teorii, kterou nelze nezmínit, hovoříme-li o povaze emocionální responze na fikci a jejím vztahu k emoci mající reálný objekt, je Waltonova teorie her předstírání. Předem pouze podotkneme, že zde dochází k obratu od sympatických či empatických emocí směrem k sebe-vztažným emocím, jejichž primárním příkladem je strach. Walton se na rozdíl od Radforda ve věci určování charakteru emoce týkající se fikce na intuici nespolehá a vymezuje ji jako specifický druh emoce, tzv. kvazi-emoci; respektive soudí, že jelikož přesvědčení o ohrožení v případě interakce s fikcí chybí, skutečná emoce strachu nemůže vzniknout. Waltonovým nosným konceptem je také jistá podoba principu „jakoby“. Recipient přistupuje k reprezentaci (fikci či uměleckému dílu), která mu svými kvalitami zavdává podněty k imaginativní hře generování představ o této reprezentaci a o sobě sama. Z těchto představ jsou konstruovány konkrétní fikční/imaginativní světy.²⁷ Hry předstírání, jak jsou tyto imaginativní akty pojmenovány, fungují v modu „jakoby“. Jestliže se tedy, dle Waltona, díváme na obraz znázorňující mlýn, fiktivně či imaginativně prožíváme dívání se na mlýn;²⁸ a podobně, sledujeme-li filmovou scénu, ve které se potácí krvelačná bestie, fiktivně věříme, že *nás* bestie ohrožuje. Emocionální responze, která je výslednicí takového ohrožení je specifická. „... [R]esponze běžného recipienta například vůči filmu Zelený slizák, nespočívá v jeho skutečném *strachu ze slizáka*, je to pouze fiktivní [tedy náležející do jeho hry předstírání], že se ho bojí.“²⁹ Walton tedy postuluje nový druh emoce, specifický pro sféru interakce s fikcí, čímž se sice vyhýbá případné hrozbě iracionality, hrozba kritiky však přichází z jiné strany. Radford na Waltonův návrh odpovídá jednoznačně. „Stále si nejsem jist, v čem vlastně spočívá Waltonovo tvrzení, předpokládá ale popření, že jsem, byť pouze nakrátko, skutečně vyděšen ... Proto s ním

objektech. Přirovnává komtemplaci fiktivního utrpení k reálným případům, o kterých víme, že je nelze ovlivnit. Takováto explikace je, dle našeho názoru nejen v zásadě kontrain intuitivní, ale je zároveň dalším výrokem, kterým Radford podkopává možnost chápání fikce jako specifické dimenze, která na skutečnosti neparazituje.

24 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 77.

25 RADFORD, Colin. „Fiction, Pity, Fear, and Jealousy.“ str. 74.

26 NEILL, Alex. „Emotional Responses to Fiction: Reply to Radford.“ str. 77.

27 WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. str. 69.

28 Tamtéž. str. 294.

29 WALTON, Kendall. „Reply to Reviewers.“ str. 413. Zelený slizák, v originále je "green slime" Waltonův velmi oblíbený zástupce děs budících monster.

nesouhlasím.³⁰ Stejnou výtku vůči Waltonově kvazi-emoci směřuje například Noël Carroll, pro kterého je předpoklad, že při konzumaci fikce ve skutečnosti nejsme pohnuti, neúnosný.³¹ Kritika se obrací na Waltonovo zahrnutí kvazi-emoce do imaginativní aktivity her předstírání. Problém s takovými kritikami je ovšem ten, že Walton chápe kvazi-strach, ačkoli je ukotvený do roviny imaginativní a není tudíž pravým strachem, jako skutečnou emoci, byť jiného typu, než je emoce plnohodnotná, založená na reálném přesvědčení; a jako takový, kvazi-strach *není* předstíranou emoci, byť z her předstírání pramení či přímo vyvěrá.³² Waltonovy kvazi-emoce jsou naopak „... konstelacemi tělesných pocitů a dalších fenomenologických zkušeností charakteristických pro skutečné emoce, takových, které recipient, který například "lituje Annu" nebo "obdivuje Supermana" sdílí s jedinci, jež skutečně litují či obdivují skutečné lidi.“³³ Srovnáme-li takto vymezenou kvazi-emoci, nezdá se, že by se její charakter zvlášť odlišoval od toho, co si pod emocí týkající se fikce představuje Radford, nebo kdokoli jiný. Rozdíl zde spočívá jen v jejich metodologii. Domníváme se, že Waltonovo odkazování na celek našeho obcování s fikcí (potažmo s uměleckými díly) je nicméně pro případné rozřešení paradoxu fikce přívětivější za prvé z toho důvodu, že s naší interakcí s fikcí nakládá jako s komplexní aktivitou, zaměstnávající mentální kapacity jakožto celek a za druhé proto, že je vyzdvihován aspekt hry – tedy nejen vědomí fiktivnosti, ale i její akcentace.

2.3 Stimuly a objekty

Prozatím jsme se soustředili spíše na to, *jaké* odpovědi v nás fikce může (koherentně) či nemůže vyvolat. Jedna z dalších otázek, které se nabízejí je však tato: na *co* v procesu emocionální responze reagujeme?³⁴ respektive co je stimulem a objektem naší emoce? V druhé části „*Jak můžeme být pohnuti osudem Anny Kareniny?*“ Radford v rámci obrany inkoherece a iracionality explicitně uvažuje nad možnostmi různých chápání toho, co vlastně může být předmětem emocionální responze vůči fikci. Jedním z návrhů je i možnost určité vnější reference: „pokud a když pláčeme pro Annu Kareninu, pláčeme pro bolest a trápení, kterými mohou trpět a trpí skuteční lidé ...“.³⁵ Radford záhy sám sobě kontruje, že to Anna je tím jediným objektem naší emoce. Barrie Paskins se pokouší udělat krok podobným směrem, když namítá, že cítíme-li pro fiktivní postavu, cítíme „... nejprve lítost, obdiv, hrůzu, zalíbení atd. pro ty, kteří jsou stejní jako Kleopatra a jsou v její situaci a poté, za předpokladu, že nikdo takový není, želíme jejich nedostatek.“³⁶ Ačkoli se zdá, že se něco v Paskinově výroku skrývá, musíme společně s Radfordem konstatovat, že si lze jen těžko představit možnost citění pro konkrétní lidi, kteří nejsou pociťujícím známí a navíc, vzhledem k tomu, že Kleopatra nemůže být identická s žádným žijícím člověkem, nelze tvrdit, že by byl tímto princip emocionální odpovědi vůči fikci vysvětlen.³⁷ Návrh ztrácí svou explanační sílu ještě tím více, čím se posouváme od fiktivních lidí k fiktivním monstrům z vesmíru. Můžeme se ovšem pokusit z Paskinovy konkrétní reference vytvořit

30 RADFORD, Colin. „Philosophers and Their Monstrous Thoughts.“ str. 261. Radford ve skutečnosti odpovídá na původní Waltonův článek „Fearing Fictions“ z roku 1978, jehož hlavní teze byly dopodrobna rozpracovány v knize *Mimesis as Make-Believe*.

31 CARROLL, Noël. „On Kendall Walton's Mimesis and Make-Believe.“ str. 384.

32 Této časté desinterpretaci si všímá například Alex Neill. Viz NEILL, Alex. „Fear, Fiction and Make-Believe.“ str. 47-56.

33 WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. str. 251.

34 LAMARQUE, Peter. „How Can We Fear and Pity Fictions?.“ str. 292.

35 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 74.

36 PASKINS, Barrie. „On Being Moved by Anna Karenina and *Anna Karenina*.“ str. 347.

37 RADFORD, Colin. „The Essential Anna.“ str. 390.

referenci rozptýlenou tím, že budeme jeho výrok chápat prostě jako tendenci odkazování umění mimo sebe – k určitým možnostem toho, co by mohlo být. Společně s Evou Dadlez, která tuto extrapolaci Paskinových úvah směřuje ke stále větší obecnosti,³⁸ můžeme postupovat od odkazování ke konkrétním lidem, přes referenci k možným lidem a událostem, až k obecným typům či vzorcům jakožto potencialitám. Poslední, nejvíce obecná možnost rozvinutí Paskinovy původní myšlenky, koreluje s tím, co Weston ve své odpovědi na iniciační Radfordův článek nazývá „koncepty života“, které nám fikce v celku uměleckého díla může poskytnout.³⁹ Ačkoli se zdá moudré souhlasit s Radfordem v tom, že je skutečně nepřesvědčivé odvolávat se pouze na analogické případy či možnosti, které se mohou ve skutečném světě realizovat, jestliže chceme vysvětlit celek emocionální responze – a to proto, že naše slzy jsou prolévány *pro* Annu⁴⁰ –, nezdá se, že by bylo nutné tento dílčí závěr zcela odmítnout, už jen kvůli tomu, že schopnost umění zachycovat potenciality je známa už od Aristotela.

Dalším pokusem o vytyčení jiného, alternativního objektu emoce, než je ontologicky problematická fiktivní postava, je Lamarqueův návrh, který byl následně pojmenován jako „myšlenková teorie“.⁴¹ Lamarque odkazuje na tzv. vnitřní referenci, která je charakteristická pro fikci; tedy že jména postav odkazují na deskripce či reprezentace, které lze nalézt v samotné fikci. Autor osvětluje princip, kterým je umožněn „vstup“ fiktivních postav do reálného světa, v místě, kde říká, že postavy „... se stávají objekty našich emocionálních responzí jakožto mentální reprezentace neboli, jak jim budu říkat, myšlenkové obsahy charakterizované deskripcemi.“⁴² Tyto myšlenkové obsahy jsou skutečné, byť psychologické objekty, a není tudíž problematické postulovat, že jsou naše emoce směřovány právě k nim.⁴³ Problém, který Radford vytyčuje ve své odpovědi na Lamarqueův návrh, koreluje s tím, co bylo v minulé kapitole řečeno o provázanosti strachu a obrazového média. Radford deklamuje, že to, čeho se skutečně bojíme, sedíme-li v kině, je obluda na plátně, nikoli myšlenka na ni.⁴⁴ V souladu s tím, co jsem výše o této problematice naznačili, je možné přisuzovat obrazu větší sílu než deskripci, potažmo myšlence z toho důvodu, že se v rámci komplexu emocionální odpovědi realizují i takové reakce a reflexy, které lze spíše než jako strach charakterizovat pojmem úleku a šoku. Nicméně myšlenka není nutně vázána na rigidně chápanou propozici či slovo. A to tím více, jestliže přijmeme termín „mentální reprezentace“ jakožto neuronální projekce ze smyslových cerebrálních oblastí (ať stimulovaných smyslovými orgány, pamětí či imaginací), tedy tak, jak je užívá kognitivní věda.⁴⁵ Ani Radford sám zřejmě nepopírá, že by se objektem emoce mohla stát myšlenka přehrávaná imaginací, jak lze doložit jeho explicitním tvrzením: „[n]ení zde jediný logický problém z toho důvodu, že utrpení a trýzeň, které [člověk prožívající emocionální odpověď na své vlastní myšlenky] kontemplanuje, je takové, jaké by, jakkoli nepravděpodobně, mohla prožívat skutečná osoba.“⁴⁶ Z uvedené citace lze, dle našeho názoru, vypožorovat důležitý moment. A to podmínku logické konsistence emocionální odpovědi na imaginativní události – tedy „skutečnou osobu“. Problém s takto vágní formulací je totiž ten, že není-li ohraničena

38 DADLEZ, Eva. *What's Hecuba to Him?*. str. 74-82.

39 WESTON, Michael. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? II.“ str. 92. I v rámci výše zmíněné Mukařovského koncepce oplývá autonomní znak dvěma rovinami odkazování – k sobě sama a k celku diváckova univerza.

40 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 75.

41 Tj. „thought theory“

42 LAMARQUE, Peter. „How Can We Fear and Pity Fiction?“ str. 293.

43 Tamtéž. str. 300.

44 RADFORD, Colin. „Philosophers and Their Monstrous Thoughts.“ str. 261.

45 DAMASIO, Antonio. *The Feeling of What Happens*. str. 320.

46 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 74.

podmínkou pravděpodobnosti, je její platnost pouze povrchní. Radford si zřejmě uvědomuje, že restrikce pravidlem rigidní pravděpodobnosti by byla, hovoříme-li o imaginaci spíše irelevantní.⁴⁷ Jaký je ale potom důvod vylučovat z takto chápaných imaginativně–emocionálních her fikci? Vyloučení se zdá být ještě svévolnější, propojíme-li jej s tím, co bylo výše řečeno o „konceptech života“ a potencialitách. Jestliže má Radford na mysli skutečnou osobu, kterou můžeme konkrétně pojmenovat a která skutečně existuje, jak známá nám musí ona osoba být, abychom ji mohli konsistentně připisovat imaginativní osudy? Na základě čeho bychom se měli domnívat, že je racionálnější imaginativně přetřásat konkrétní jméno, o němž nevíme nic dalšího, než nechat imaginaci vést se realisticky vykreslenou postavou z klasického ruského románu? Radfordova argumentace se tu navíc sbíhá s Paskinovou, která jím byla tak vehementně kritizována.

Radford ovšem v explicitní kritice Lamarqueovy koncepce přichází s radikálnějším argumentem. Jelikož jsme dle Lamarquea vyděšeni našimi myšlenkami (a bojíme se obsahů těchto myšlenek), je náš strach iracionální, absurdní a inkohrentní, přestože velmi běžný, protože víme, že nám tyto myšlenky nemohou ublížit.⁴⁸ V komparaci s předchozím citátem skrývá Radfordova argumentace vnitřní kontradikci; a to zřejmě z toho důvodu, že najít jasný a dostatečně silný argument proti Lamarqueově tezi v sobě implikuje zahrnutí emocionální responze vůči imaginaci vůbec. Je možné tento výrok chápat buď jako potvrzení úzkého vztahu mezi reakcemi na fikci na jedné straně a realitu na straně druhé – tedy takového vztahu, který Radford z principu odmítá, nebo jako kladení difference mezi emoce strachu a lítosti, tedy základních a sociálních emocí týkajících se fikce. Oba závěry ovšem kolidují s ostatní Radfordovou argumentací.

2.4 Fikce a umělecké dílo

Radford se možnosti vyřešení paradoxu usouvztažením fikce s celkem uměleckého díla nezabývá (příznačně), považujeme nicméně za vhodné uvést některé návrhy, které považujeme za pregnantní pro následnou komparaci s momenty teorií kognitivních věd.

Postavení celku uměleckého díla co se debaty nad paradoxními emocionálními responzemi týče, není, jak bylo už mnohokrát poukázáno, nijak výhradní. Jednou z mála narážek na celek díla, kterou lze v rámci Radfordova uvažování nalézt, se nachází ve vysvětlení umenšené intenzity a trvání emoce týkající se fikce – které jsou dílem estetického zálibení recipienta. Neillovo řešení problému údajných konfliktních přání ve výsledku v podstatě koreluje a přijímá distinkci mezi narativem (jakožto vyprávěním o osudem fiktivních lidí) a celkem fikce, tedy v podstatě způsobem, jakým je tento narativ fixován do média. Je s podivem, že diskutéri o paradoxu fikce nereflektují fakt, že takové oddělování „obsahu“ a „formy“ se v dějinách estetiky objevilo už nespočetněkrát a přesně tolikrát bylo i vyvráceno jako nepřesvědčivé. Z celku toho, co bylo prozatím jak o Radfordově přístupu, tak o pohledu jeho kritiků řečeno, vyčnívá pouze několik autorů, jejichž náhled na fikci se zdá být komplexnější. Zajímavou skutečností je, že společně s úvahami o celku díla, jakmile se v uvažování dotyčného objeví, nastupují také otázky po *původu* našeho zájmu o díla umění či fikci.

Příkladem takového uvažování je Oswald Hanfling a jeho „*Skutečný život, umění a gramatika pocitu*.“ Ten namítá, že „[p]ocit je součástí zkušenosti s uměleckým dílem a jeho

47 „Skutečná osoba“ je samozřejmě svým způsobem také podmínkou pravděpodobnosti.

48 RADFORD, Colin. „Stuffed Tigers: A Reply to H. O. Mounce.“ str. 262.

existence závisí na kvalitě onoho díla.⁴⁹ a nemůžeme o něm hovořit bez odkazování ke kontextu, ve kterém vznikl. Blíže se zde budeme zabývat návrhem Michaela Westona. Ten připisuje náš zájem o fikci potenciálu zisku „konceptu života“, jež nám fikce může předat. V odpovědi na Radfordovu prvotní formulaci se vyjadřuje následovně: „[j]e to rozpoznání Merkucia jako části uměleckého díla, co postrádám v pojetí doktora Radforda.“⁵⁰ Weston poukazuje na, dle jeho názoru zásadní problém, který z takového postoje plyne; a to je zastírání fundamentálního rozdílu v našem vnímání lidí na jedné straně a postav na straně druhé. V jeho argumentaci se skrývají dva pro náš zájem důležité momenty. První moment se vrací zpět k Radfordovu chápání fikce v modu „jakoby“; dle Westona jsme si při sledování divadelní hry naopak vždy *plně* vědomi, že to, co vidíme, jsou herci odříkávající nazkoušené repliky,⁵¹ tedy že sledujeme divadelní hru (někým napsanou, někým zahranou), která funguje jako celek. Druhý moment souvisí s prvním a je vyjádřením vztahu mezi postavami a dílem: ty, jsou neoddělitelné od díla a tudíž závislé (stejně jako naše responze vůči nim) na „modu reprezentace“ toho kterého díla.⁵²

Příznačné je, že kritizování Westonovy připomínky – která je dle našeho názoru více než oprávněná – nepřicházelo pouze z Radfordovy strany, ale i od jeho oponentů. A tak Mounce kritizuje Westonův výrok „... to, čím jsme pohnuti [tj. osudy postav atd.] není nezávislé na významu, který vidíme v díle jakožto v celku ...“⁵³ námitkou, že „[k]aždý prvek uměleckého díla nemůže zcela parazitovat na ostatních. Pokud by žádné postavy či scény v uměleckém díle neměly nezávislou sílu, neměly by ani čím přispět celkové struktuře a v důsledku toho by celková struktura neměla čím přispět jim.“⁵⁴ Je zřejmé, že zdůrazněním "postav" prozrazuje Mounce přijímání konceptu fikce či uměleckého díla jako vyprávění o osudech nereálných lidí tak, jak jej postuluje Radford a snad až nepochopení Westonovy námitky. Jeho poznámka o parazitování však působí přinejmenším zavádějícím dojmem a naprosto mívá Westonovu argumentaci stejně, jako ignoruje princip díla jakožto funkční struktury.⁵⁵ Radford také obviňuje Westona z „apelu na estetickou kvalitu“⁵⁶ na jedné straně a z toho, že se příliš zaměřuje na interpretativní stránku díla a příliš jej tak „intelektualizuje“⁵⁷ na straně druhé. Do protikladu k Westonovu domněle interpretativnímu přístupu klade naopak takový rozměr interakce s uměleckým dílem, který lze charakterizovat jako imaginativní prožitek více méně bezprostředního charakteru. Jaké jsou ale důvody pro chápání těchto dvou konceptů recepce umění v protikladu? Důvodem číslo jedna je, z Radfordova pohledu, zřejmě nutnost zachovat koherenci v rámci vlastní argumentace: postavy nejsou skutečné, my je jako takové ovšem vnímáme za předpokladu, že fakt, že je příběh jen smyšlený, zatlačíme co nejvíce do pozadí – potlačíme přesvědčení. To vylučuje interpretaci „díla“ v úzkém slova smyslu, jak ji chápe Radford. Jestliže přijmeme Westonův závěr, že to, čím jsme pohnuti, je ve skutečnosti smysl díla jako celku – tedy také konceptu života –, zdá se skutečně problematické představit si, že můžeme být emocionálně pohnuti i špatnými díly, brakem a telenovelami. Vlastně se zdá, že se zde rozvírají nůžky, mezi tím, co se snaží vysvětlit Weston (responze na díla velké literatury) a tím, o čem hovoří Radford, zvláště v jeho

49 HANFLING, Oswald. „Real Life, Art, and the Grammar of Feeling.“ str. 239.

50 WESTON, Michael. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? II.“ str. 84.

51 Tamtéž. str. 90.

52 Tamtéž. str. 87.

53 Tamtéž. str. 87.

54 MOUNCE, Howard. „Art and Real Life.“ str. 192.

55 Nemusíme přímo odkazovat na strukturální či fenomenologickou estetiku, abychom si dokázali představit umělecké dílo jako funkční celek, jehož jakákoli součást by (pravda, ideálně) měla kooperovat se všemi ostatními.

56 RADFORD, Colin. „Stuffed Tigers: A Reply to H. O. Mounce.“ str. 532.

57 RADFORD, Colin. „Tears and Fiction.“ str. 212.

pozdějších argumentacích: laciným románem nejsou dojati pouze naivní čtenáři, ale „... i ti z nás, zoufající po něčem ke čtení, kterým slzy tryskají, i přes naše rozčilené upozorování, že je to brak,⁵⁸ a tento logický problém dle něj předchází problém estetický přesto, že v iniciačním článku byla modelovým příkladem Anna Karenina.

V jistém směru podobný náhled na umělecké dílo, potažmo fikci či reprezentaci zaujímá i zmíněný Walton. A to vzhledem k tomu, jaký je v rámci jeho koncepce her předstírání kladen důraz na roli a cenu imaginace, rozdíl, lépe řečeno vztah, mezi fikcí a realitou ustupuje do pozadí.⁵⁹ Hry předstírání jsou konstituováním konkrétních imaginativních světů, jejichž materiálem je imaginativní aktivita recipienta, která se rozehrává na základě díla (reprezentace), jakožto podnětu. Waltonova koncepce je tak pro nás zajímavá nejméně ze dvou základních důvodů. Za prvé se Waltonovy hry předstírání vždy odehrávají nejen v rovině reference (vidíme *něco*), ale v první řadě v rovině auto-reference (*vidíme* něco) a hra předstírání se tak stává generováním představ o sobě sama na základě představ o objektu, který k imaginaci zaval podnět.⁶⁰ Reprezentace zde není chápána jako způsob „vtahování“ postav do reálného světa, který funguje ideálně jestliže pozapomeneme na jejich fiktivnost, ale jako hřiště pro *naši* imaginativní aktivitu, byť autorizovanou a reprezentací vedenou. Waltonova koncepce si však nárokuje obecnost, které nemůže dostát – vezmeme-li v úvahu jeho představu obrazu lodi jako podnětu ke hře předstírání, ve které vidíme loď. Opět se zde totiž objevuje motiv požadavku transparency, který je na způsob reprezentace kladen. Druhým momentem je Waltonův paradigmatický příklad hry předstírání. Tím je dětská hra, simulace, která je jen méně sofistikovanou verzí dospělé hry s reprezentacemi. „Touha angažovat se ve [hrách] předstírání a potřeby, ke kterým tyto aktivity odkazují, se zdají být skutečně elementární. A pokud opravdu jsou, nelze čekat, že z nich děti prostě vyrostou; bylo by překvapující, kdyby [hry] předstírání počátkem dospělosti zmizely beze stopy.“⁶¹ K tomuto zajímavému názoru se blíže vrátíme v poslední kapitole.

Lze mírně generalizovat a říci, že přístupy, které hledají odpověď na paradox fikce ve vztahu umění (fikce) k lidské existenci, tedy v jeho funkci, se shodují v jednom zásadním momentu: vyzdvihují jeho kognitivní rozměr, a tvrdí, že „... značná část hodnoty umění spočívá v tom jak zlepšuje naše porozumění nám samým a světu ...“⁶² Nutno podotknout, že i takovýto pohled na umění je nutně více či méně reduktivní. I zde dochází k vyzdvihování a abstrahování narativu a lze přísně vzato pochybovat, zda je hledisko diskutérů o paradoxu fikce skutečně estetické. Příznačné je, že se například Eva Dadlez k tématu fikce jako aspektu uměleckého díla vyjadřuje v závěru své knihy v místě, kde se zabývá tzv. paradoxem tragédie – problémem, jehož předmětem je libost z negativních emocí, kterou v rámci recipování fikce často pociťujeme. Stejně jako Radford či Neill chápe pozitivní emoci, či libost, jakožto emocionální responzi vůči způsobu reprezentace, umu umělce atd. naproti čemuž stojí emoce, jenž v nás vzbuzují fiktivní postavy.⁶³ Neill se k celku uměleckého díla také odvolává tehdy, když spolu s Radfordem polemizuje nad konativním aspektem „fikční“ emoce lítosti, konkrétně nad přáním, aby se věci udály jinak, než se udály.⁶⁴

58 RADFORD, Colin. „Can We Be Moved by Hanfling Feelings about Grammar?.“ str. 532.

59 WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. str. 73.

60 Tamtéž. str. 28.

61 Tamtéž. str. 12.

62 JOYCE, Richard. „Rational Fear of Monsters.“ str. 219.

63 DADLEZ, Eva. *What's Hecuba to Him?*. str. 223.

64 NEILL, Alex. „Fiction and the Emotions.“ In NEILL Alex & RIDLEY Aaron. *Arguing About Art*. str. 258.

Vrátíme-li se na okamžik k Radfordově polemice z H. O. Mouncem, můžeme konstatovat, že emoce, která je v rámci diskuze středem pozornosti, zároveň určuje i způsob prezentace, či médium, o kterém je řeč. Proto Neill, jestliže hovoří o šoku či úleku, pohybuje se také čistě v rovině obrazového média; a to především filmu, stejně jako diskutéri nad Waltonovým kvazi-strachem. Film je, jakožto nejvíce bezprostřední médium, skutečně zdaleka největším stimulantem emocionálních responzí, co se většinového publika týče; a reakce většinového publika na většinovou zábavu je to, co Radforda zajímá prvotně, jak jsme viděli v předchozím odstavci. Ne náhodou je celá Carrollova kniha o hororu věnována filmu a jeho potenciálu šokovat a děsit.⁶⁵ Buď jako buď, v následující části práce zčásti přistoupíme na heuristickou redukci, kterou jsme vymezili již na začátku tohoto textu – chápání fikce (výhradně) jako narativu, který je prezentován co nejpřístupněji.

2.5 Shrnutí

V následující podkapitole je záhodno východiska uvedených argumentů a protiargumentů shrnout do několika bodů. (1.) Podobnost, která si kladla nárok na úplnou explikaci našich reakcí na obrazy, dle našeho názoru v určité podobě a do určité míry skutečně zastává svou roli. Nejvíce pak ve filmu, kde, jak si všiml už Mounce, zprostředkovává stimulující materiál pro základní, téměř reflexní reakce úleku z rychlých pohybů, střihu, případně zobrazení vizuálně šokujícího obsahu. Hanfling v této souvislosti hovoří o tzv. prezentačnímu spuštění emoce, které nepotřebuje přesvědčení, pouze dostatečně intenzivní prezentaci.⁶⁶ (2.) Sociální emoce (ať už strach *s*, *pro* sympatie či empatie) jsou jednou ze dvou základních skupin emocionálních responzí (na fikci). Jestliže je chápeme jako evolučně mladší a hierarchicky výše postavené emoce, jejichž součástí jsou i vyšší abstraktní myšlenkové operace, není důvod se domnívat, že by k těmto myšlenkovým operacím, jejichž principem je imaginace, nemohla náležet i interakce s fikcí. (3.) Strach jako takový se zdá být nejproblematičtější emocí, hovoříme-li o fikci. Jeho pevné ukotvení v základních emocích a sebezáchovných mechanismech skutečně koliduje s představou racionálního strachu z fiktivních entit. Nápoděnou může být Waltonova hra předstírání, jakožto mentální aktivita v rámci níž se objektem emoce stává imaginativní situace, které je recipient součástí. (4.) Povaha „fikční“ emoce, kterou jsme vymezili jako skutečnou, nicméně alterovanou a specifickou, se zdá být charakterizována zejména umenšením konativní složky, absencí pravých tendencí k akci, které jsou, konec konců, fundamentálním prvkem původních emocí. (5.) Jak zde bylo už mnohokrát zdůrazňováno, diskuze o paradoxu fikce upozaďuje kromě narativu všechny ostatní možné stimuly a objekty emocionálních responzí, zvláště těch formálního charakteru. Připomeneme-li si však slova Michaela Westona, že naše responze a hodnocení narativu či postav jako věrohodných a „životaschopných“ – a tedy emočně efektivních –, „... směřuje ke kvalitě realizace fiktivní postavy a tudíž poukazuje na způsob reprezentace užitý v díle“,“⁶⁷ lze si jen těžko představit narativ bez jeho specifického způsobu provedení, bez jeho „formy“. Postavy nejsou principiálně oddělitelné od modu reprezentace.

Nehledě na dílčí možnosti, které nastíněné úvahy skýtají pro zpochybnění a rozřešení

⁶⁵ Viz výše zmíněná *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* z roku 1990. Carroll přísně vzato přijímá Lamarquovu „myšlenkovou teorii“, kterou aplikuje na horor jakožto zdroj dvou emocí – strachu a hnusu.

⁶⁶ HANFLING, Oswald. „Fact, Fiction, and Feeling.“ str. 361.

⁶⁷ WESTON, Michael. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? II.“ str. 87.

paradoxu fikce, lze v těchto disputacích upozorovat významný moment – Radfordovo tvrdošíjné odmítání argumentů oponentů jako irelevantních pro jeho problém.⁶⁸ Zdá se totiž, že autorovi nastíněné návrhy nemohou stačit, ačkoli jsou často vnitřně konsistentní a nadějně. Většina z nich, kromě několika poznámek o kognitivním přínosu umění, se snaží postihnout problematiku *jak?* probíhá proces našeho emocionálního pohnutí fikcí, a tak nemůžou Radforda přesvědčit ze stejného prostého důvodu, z jakého obviňuje tyto odpovědi z iracionality. Radford totiž v první řadě, zdá se, hledá odpověď na otázku *proč?* bychom měli být fikcí pohnuti. Ačkoli Radford charakterizuje iracionalitu emocionální responze vůči fikci jako střet protichůdných přesvědčení – tedy problém v podstatě logický –, ve skutečnosti se zdá tento problém zasahovat (a to i v Radfordových úvahách) do mnohem fundamentálnějších otázek. Domnělá iracionalita se jeví jako nedostatek smysluplnosti a nedostatečná racionalita a tak je, zdá se, otázkou spíše to, z jakého důvodu by pro nás interakce s fikcí a uměleckými díly měla mít v horizontu racionality (ve smyslu konzistence se smysluplnou a rozumnou lidskou existencí) význam. Domníváme se, že se lze pokusit otázku *proč?* zodpovědět pomocí takových disciplín, které hledají vztahy mezi organismem a jeho schopností uchopovat (poznávat) okolí – tedy kognitivních věd. Ať už je náhled na emoce z perspektivy kognitivních věd jakkoli komplikovaný, jsou obecně chápány jako tzv. mechanismy adaptace, jako „... komplexní, z velké části automatizované programy *akcí* připravené evolucí.“⁶⁹ Je možné zde následovat naši jazykovou praxi, tak jak navrhuje například Simo Säätelä (a v podstatě i Radford sám), a chápat různé emoce nikoli jako monolitické a rigidní procesuální dispozice, ale spíše nazírat jejich jednotlivé instance jako různé realizace, jejichž intradruhově podobnosti je zařazují pod hlavičku a pojem jedné konkrétní emoce.⁷⁰ Z takového pohledu není problematické se domnívat, že ačkoli je rozdíl mezi „fikční“ a plnohodnotnou emocí nepopíratelný, jejich podobnosti a *funkční* hledisko tyto rozdíly odsouvá na druhou kolej. Je-li emocionální reakce na fikci chápána jako „mladší sestra“ emoce plnohodnotné, není důvod tvrdit, že první zmíněná, ačkoli zaměřená do sféry fiktivna, nepatří mezi adaptační mechanismy. Oblouk se vrací zpátky k Radfordovým pochybnostem, a je nyní potřeba pokusit se naznačit některé možné směry – kterými by mohly být fragmenty teorií Antonia Damasia – kterými by se uvažování o emocích a fikci mohlo ubírat a snad naznačit, že je užívání těchto adaptačních mechanismů, má-li divák co do činění s fikcí, skutečně smysluplné a nikoli iracionální.

68 Viz výše naznačená kritika Mounce, Westona a Lamarquea.

69 DAMASIO, Antonio. *Self Comes to Mind*. str. 109.

70 SÄÄTELÄ, Simo. „Fiction, Make-Believe, and Quasi-Emotions.“ str. 31.

Kapitola 3.

Kognitivní vědy a paradox fikce

Možnost jak odstranit hrozbu paradoxu fikce, která se jako první hlásí o prozkoušení, je nahrazení kognitivní teorie emocí – jenž postuluje *nutnost* kognitivního vyhodnocení a ocenění situace – jinou přívětivější teorií. Je s podivem, že v rámci debaty nad paradoxem fikce se našlo jen několik filozofů, kteří se nad touto možností seriózněji pozastavili, alespoň tak, jako Alex Neill, který usuzuje, že opuštění kognitivní teorie by sice paradox fikce odstranilo, nicméně „... kognitivní teorie je vysoce uspokojivá.“¹ Obviňování z opomenutí by však vůči diskutérům nebylo zcela spravedlivé, neboť to, co bylo výše uvedeno o tzv. „myšlenkové teorii“ je v podstatě popřením ortodoxní kognitivní teorie, na které staví svou argumentaci Radford. Několik filozofů se nicméně pokusilo jít ještě dál a postulovalo, že emoce jsou v zásadě nekognitivní, respektive že u jejich vzniku kognitivní vyhodnocování nestojí. V poslední kapitole naznačíme jakým směrem se ubírali a jaké implikace a problémy toto směřování provázejí. Alternativa, kterou závěrem této práce zvolíme, je organický přístup Antonia Damasia, který, vzhledem ke svému pojetí emocí jako vrcholu základnějších mechanismů sebezáchovy, chápe emoce v jejich funkci.

3.1 Primát emoce

Někde na pomezí, mezi klasickou kognitivní teorií emocí a jejich ne-kognitivním definováním, stojí Glenn Hartz se svou obhajobou nevědomých přesvědčení. Aby podpořil svou tezi, využívá poznatky neurověd o ukotvení emocí do evolučně starších cerebrálních oblastí (jmenovitě limbického systému), čímž podporuje tvrzení, že „[i]gnorováním skutečnosti, že si dospělé emoce uchovávají stopy primitivních responzí, našli filozofové paradox tam, kde žádný není.“² Jeho koncepce předpokládá dvojí typ přesvědčení – vědomé (je to fikce) a nevědomé (je to člověk v nesnázích). Problém s jeho koncepcí je však dle našeho názoru dvojí. Za prvé současný výzkum emocí od představy systému jednotného pro všechny emoce upouští a – co je hlavní – je chápání emočních mozkových center jako více méně oddělených od center myšlení, vysoce neuspokojivý, jak se pokusíme osvětlit níže.³ Za druhé je Hartzova představa nevědomého přesvědčení spíše nepřesvědčivá. V jakém smyslu může být přesvědčení skutečně nevědomé, jestliže bylo v našem výkladu konstantně dáváno do vztahu například s „vědomím fiktivnosti“? Nehledě na to, že přijme-li Hartz pojetí emocionální response vůči fikci jako dvou protichůdných přesvědčení (byť by bylo jedno fundamentálnější a vůli vzdálenější, než druhé), zůstává postulovaná iracionalita společně s celkem paradoxu fikce neotřeseně stát, jak Radford nezapomíná upozornit.⁴

Opuštění kognitivní teorie emocí dotažené do konce se zrcadlí v teorii Jenefer Robinson; a to také odkazem na pojetí emocí jako evolučně starých adaptačních mechanismů, „jen“ s tím rozdílem, že je zde kognitivní podmínka přesvědčení vyražena úplně. „[E]moce jsou *procesy*, ve kterých hrubé-a-předpřipravené afektivní posouzení

1 NEILL, Alex. „Fear, Fiction, and Make-believe.“ str. 55. (poznámka 5.)

2 HARTZ, Glenn. „How Can We Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and Red Pony.“ str. 567.

3 Viz kapitola 3.2.1

4 RADFORD, Colin. „Neuroscience and Anna; a Reply to Glenn Hartz.“ str. 438.

způsobuje fyziologické změny, tendence k akci, změny v obličejové a vokální expresi atd. následované kognitivním monitorováním.“⁵ Tato afektivní posuzování, jakožto ne-kognitivní, spočívají v podstatě v nevědomých reakcích, jejichž principem je upozornění „Nebezpečí! Útok!“⁶ vyplývající z propojení vnímání stimulu s evoluční či osobní pamětí. Následný kognitivní monitoring spočívá v myšlenkových operacích, jež prvotní afektivní ohodnocení upřesňují a zjemňují a zároveň fungují jako tzv. coping mechanism, tedy vyrovnávací mechanismus. A to následovně: nebezpečí! – je to had! (kognitivní posouzení) – je za sklem (kognitivní znovu-posouzení). Zdá se vhodné, na základě toho, jak jsme se pokoušeli upozornit na zastírání rozdílu mezi druhy emocí (byť v hrubém, ilustračním dělení na emoce základní a sociální) uvést i Robinsonové aplikaci tohoto mechanismu na emoci lítosti: hrozná věc! ztráta! (afektivní posouzení) – zemřela (kognitivní posouzení) – smrt nás čeká všechny... (kognitivní znovu-posouzení).⁷ Signifikantní pro náš problém paradoxu fikce se Robinsonové teorie stává aplikací tohoto procesu na naše emocionální responze vůči fiktivním entitám. Ne-kognitivní ohodnocení probíhá stejně, jako u jakékoli jiné emoce, přičemž středem kognitivních znovu-posouzení je uvědomění fiktivnosti zakódované ve formě díla. „... [V] úspěšném literárním díle, jakkoli je téma trpké, forma zorganizuje zkušenost v harmonický celek, který přináší *libost*.“⁸ A je to tedy forma, respektive uvědomění si fiktivnosti situace, co nám zabrání utéct z promítání hororového filmu. Robinsonové návrh tu nápadně koreluje s Radfordovou představou o nepřímé úměře mezi estetickým působením a mírou emocionálního pohnutí, což už samo implikuje problém, jenž lze charakterizovat jako problém stylu. Je tudíž problematické si představit, že by nějaký způsob reprezentace, který není (byť díky ustálené konvenci) zcela realistický a tudíž v tomto smyslu transparentní, mohl být objektem masivnější emoční odpovědi, než jakou lze prožít díky klasickému dílu ruského realismu. V rámci Robinsonové teorie dochází tedy k rozfázování procesu emocionální responze, která, přísně vzato, v průběhu svého trvání osciluje mezi (často) nepříjemnou a nekontrolovanou emocí a jejím rozumovým monitorováním. Tato kontrola mající své exkluzivní místo v umění a možnost určitého reflexivního nahlížení takto kontrolovaných afektů a emocí je zdrojem našeho zájmu o fikci a umění vůbec,⁹ což, dle našeho názoru, poskytuje dílčí zajímavý reflexní a kognitivní moment naší interakci s fikcí.

Ačkoli je Hartzův a Robinsonové návrh na první pohled protichůdný – Hartz vymezuje emocionální reakci na fikci v rovině (dvou) přesvědčení, zatímco Robinson jako primárně ne-kognitivní proces – nelze se ubránit dojmu, že obě teorie upadají do podobných problémů. Oba autoři se, na rozdíl od většiny předešlých filozofů, pokoušejí myšlení a emoci propojit, oba ale v rámci této snahy sklouzávají k mechaničnosti, kombinacím, které nevystihují organickou součinnost našeho mozku. Podobným případem je pokus o emancipaci emocí v rámci kognitivních věd osmdesátých let jehož představitelem je např. Robert Zajonc, který, stejně jako zde zmíněná Robinson, apeluje na fylogenetické staří emočních center a tudíž jejich automaticnost a předstih před myšlením, co se reakcí na stimul týče.¹⁰ Příkladem takových jasně prokazatelných předstihů je tzv. „efekt pouhého vystavení“, tedy vědomá preference stimulu, kterému byl proband předtím podprahově vystaven. Už jen z takového příkladu je zřejmé, jak vzdálené jsou zkoumané afekty od komplexních emocionálních responzí zahrnujících tělesné změny, pocity, myšlenkové

5 ROBINSON, Jenefer. *Deeper than Reason*. str. 97.

6 Tamtéž. str. 94.

7 Tamtéž. str. 198.

8 Tamtéž. str. 202.

9 Tamtéž. str. 207.

10 ZAJONC, Robert B. „On the Primacy of Affect.“ str. 119.

procesy a motivace atd. Představa neustávajícího sváru mezi emocionalitou a racionálním myšlením jakožto starým a mladým mozkiem, je navíc jen těžko udržitelná a nekoreluje s každodenní praxí, v rámci níž se zdá být tento vnitřní konflikt spíše výjimkou – a evolučně neefektivním mechanismem. Vracíme se zde tedy opět k několikrát připomínanému chápání emoce a kognice jako protikladům, jenž je hluboce neuspokojivé. Ukotvení vyhodnocení, při spuštění emocionální responze, do existenčního přesvědčení (nutnost existence objektu či stimulu) je nicméně logickým vyústěním chápání emocí jako adaptačních mechanismů. Zářným příkladem maladaptace, která pramení z nesprávného vyhodnocení situace jakožto nebezpečné, je pak fobie, kterou Radford příznačně připodobňuje k emocionálním responzím vůči fikci.¹¹ Jenže fóbie a emocionální responze ve skutečnosti v principu nespojuje nic; kromě Radfordova postulátu. Jestliže není možné v perspektivě jednoho noetického hlediska problém vyřešit, je, zdá se, vhodné, zaujmout perspektivu odlišnou. Nepřesvědčivost analogie mezi fobií a emočním pohnutím fikcí, jež je patrná z jakékoli perspektivy, lze ještě podtrhnout, zaujmeme-li *funkční hledisko*: na rozdíl od emocionálního zaujetí uměním či fikcí je fobická reakce obsesivní a sebe-destruktivní¹² – prostě chybná, vybočující ze sféry normální a nefunkční. I zmíněná Jenefer Robinson zčásti přijímá tento způsob ve svém článku „Úlek“, kde vymezuje emocionální responzi třemi hlavními vlastnostmi: „[emoce] je (1.) tělesná responze, která (2.) něco vyzdvihuje pro organismus (zaměřuje na něco jeho pozornost) a (3.) to co takto vyzdvihuje, je něco, co je registrováno jako signifikantní pro blaho organismu.“¹³ To, jak tento model aplikuje na zkušenost s fikcí, však bohužel z možností takového pohledu příliš netěží, jak jsme se pokoušeli osvětlit výše. Damasiový úvahy se rozehrávají v podobném duchu a tak korelují s tendencí kognitivních věd chápat aktivitu organismu jako reakci a kategorizaci stimulů prostředí – tedy poznávání.¹⁴ Jak dalece se problém paradoxu fikce tímto novým pohledem osvětluje, lze snadno zpozorovat, připomeneme-li si Radfordův výrok ilustrující, dle jeho slov, další případ iracionality, jakým je i emoce týkající se fikce – strach ze smrti¹⁵. Jenže aplikovat čistě racionální „logiku“ na strach ze smrti je neadekvátní a připomíná otázky filmových robotů typu: „proč ti teče voda ze smyslových orgánů?“. Strach ze smrti je prostě logickým důsledkem sebezáchovných mechanismů, které se pokouší udržet organismus či jeho společenství při životě za každou cenu. Nahlížíme-li na něj takto, otázka racionality – iracionality vůbec nevystává stejně, jako když se z této perspektivy funkčnosti podíváme na náš zájem o umění a fikci. Nebo lépe, ve spojitosti s pudem sebezáchovy je strach ze smrti naprosto „racionální“.

3.2 Narativ, emoce a kognice

Jistým způsobem „inovativní“ přístup lze nalézt v teorii Evy Dadlez. Jak bylo prodiskutováno výše, nezdá se, že by skutečně existoval důvod, považovat imaginativní objekty emocionálních responzí principiálně za problematické. „K tomu, aby byl zarmoucen konkrétně Hekubiny útrapami, [dotyčný] si je musí představovat a představovat si ji, musí být přesvědčen, že vidět milovaného zemřít musí být bolestná, ve skutečnosti nesnesitelná zkušenost a musí interpretovat situaci Hekuby jako bolestnou a nesnesitelnou. Musí věřit, že taková situace může nastat.“¹⁶ Předesíláme, že důvody, které

11 RADFORD, Colin. „Fiction, Pity, Fear, and Jealousy.“ str. 72.

12 JOYCE, Richard. „Rational Fear of Monsters.“ str. 214.

13 ROBINSON, Jenefer. „Startle.“ str. 62.

14 KOUKOLÍK, František. Já. st. 330.

15 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 79.

16 DADLEZ, Eva. *What's Hecuba to Him?*. str. 225.

za touto emocionální responzí stojí, tak, jak je Dadlez vytyčuje, jsou zcela zásadní pro náš cíl, vytyčený v začátku této práce. Nabízejí také signifikantní styčné body s teoriemi Antonia Damasia, kterého jsme už jmenovali hlavním poradcem v věci osvětlování paradoxu fikce ze strany kognitivních věd.

3.2.1 Emoční značkování

Zajímavou úvahou, kterou Dadlez předkládá a která plyne z takto chápaného charakteru předpokladu emocionální responze vůči fikci, je vztah, jenž vykresluje mezi imaginací a emocí. „Namísto toho, aby byly emoce charakterizovány jako postoj zaujímáný vůči obsahu určité myšlenky, je emoce znovu interpretována jako způsob chování, držení a zaujetí té konkrétní myšlenky.“¹⁷ Emoce je zde tedy připodobňována k selektivnímu mechanismu pozornosti a *způsobu* „kognitivního“ vyhodnocování světa reálného stejně, jako fikčního. Taková emoce je více než podobná tomu, jak emoci chápe Antonio Damasio ve rámci své slavné hypotézy somatických markerů. Na okamžik ponecháme stranou jeho (nejen pro estetiku) pregnantní dělení procesu emoce na dvě základní fáze somatické emoce a pocitu – ačkoli ukotvení emocí to tělesnosti, somatiky, nelze spustit ze zřetele – , a soustředit se budeme pouze jádro jeho zmíněné teorie. „Stručně řečeno, *somatický marker je specifickým případem pocitu vzniklého na základě sekundárních emocí*. Tyto emoce a pocity jsou učením propojeny s předpokládanými následky určitých scénářů jednání v budoucnu.“¹⁸ A fungují jako emocionální „značkovače“ teoreticky všeho, co se nachází ve světě konkrétního individua a tedy hypoteticky jakéhokoli možného stimulu. Díky těmto markerům můžeme tak rychle a efektivně uskutečnit banální rozhodnutí, které by počítačovému stroji, nucenému prozkoumat každou hypotetickou možnost, trvalo věky. Damasio se tak snaží vyvrátit předpoklad jeden z předpokladů moderní vědy – a to karteziánský dualismus, oddělení mysli (kognice) a těla (emoce, somatiky), který, dle jeho názoru, stál u vzniku metafory mysli jako softwarového programu,¹⁹ tedy to, co zde bylo označeno jako jedna z redukcí. To k čemu „somatické markery“ odkazují, je fylogenetická i zkušenostní paměť, která uchovává spojitosti mezi situacemi a jejich následky propojené s adekvátní emocionální reakcí. K somatickým markerům lze poměrně lehce vztáhnout „morálními přesvědčení“,²⁰ které se v citátu objevily v konkrétní podobě „přesvědčení, že vidět milovaného zemřít je nesnesitelné“; a poté určily recipientovu emocionální interpretaci situace (situace byla označována) a tedy i „způsob“ imaginativní aktivity. Některé typy situací – které, je dáno konkrétními morálními přesvědčeními – prostě mají potenciál zaujmout naši pozornost a spustit emoci (či její rudiment). Pozornost, která se ke vzorci určité situace upíná, ať už ve světě reálném nebo fikčním, zároveň upozaduje jiné aspekty situace (recipient může chovat myšlenky o Hekubě litošlivě, jestliže se soustředí na její ztrátu, nebo zoufale, jestliže je v centru pozornosti marnost jakékoli snahy něco změnit). Chronologie procesu našeho emocionálního zaujetí fikcí Evy Dadlez se zde však, v souladu s Damasiovy emočními markery, obrací. Její výrok – „[aby byl recipient dojat Hekubíným osudem,] jeho pozornost se musí soustředit na ty aspekty Hekubíných strastí, o kterých je sám přesvědčen, že jsou postačující ke zhodnocení oné zkušenosti jako nesnesitelně bolestné“²¹

17 DADLEZ, Eva. *What's Hecuba to Him?*. str. 102.

18 DAMASIO, Antonio. *Descartesův omyl*. str. 155. Nutno podotknout, že sekundární emoce (a pocity) v Damasiově smyslu jsou sice jednak ekvivalentní emocím sociálním, ale zároveň zastupují veškeré emoční aktivity normálního dospělého člověka – tedy i strach; jsou tedy spíše „socializované“.

19 Tamtéž. str. 215.

20 DADLEZ, Eva. *What's Hecuba to Him?*. str. 115-126.

21 Tamtéž. str. 225.

– jsme však pod vlivem Damasiovy teorie nakloněni přeformulovat následovně: recipientova (vědomá) pozornost se obrací k některým aspektům Hekubinych strastí, protože právě ony aspekty vzbuzují emocionální responze tím, že reflektují to, co je pro život významné.

Proto lze jen těžko přijmout aplikaci zmíněné emoční selekce pozornosti na vysvětlování možnosti pocíťování libosti (řekněme estetické) z tragických fikcí, kterou Dadlez předkládá. Tato libost údajně vyplývá z jiných aspektů fikce, než lítost pro hlavní hrdinku.²² Přestože je toto řešení často přijímané (ze zmíněných se o jeho variantě zmiňuje například Neill, ale i Radford), nemyslíme si, že by skutečně vystihovalo pravou podstatu našeho zacházení s fikcí. Společně s Westonem bychom rádi připomněli, že nejen že „jsme si stále vědomi toho, že sledujeme pouze herce odříkávající nazkoušené repliky“, ale tento fakt je také *neustále* v centru naší pozornosti, stejně jako specifčnost povahy emoce, kterou takto prožíváme. Vzpomeneme-li na Robinsonové estetickou libost, která pramení z uspořádání a reflexe našeho zážitku, musí se nutně tento zážitek plně odehrávat v rovině vědomí fiktivnosti a zaměření se na ni a postrádat přímý existenční dopad – ve smyslu skutečného ohrožení (jelikož poté už není na reflexi čas). Určité dispozice pro určitý somatický marker se aktivují tehdy, přijdeme-li do styku s něčím pro náš život významným, což v civilizovaném světě často znamená určitou osobu a její chování. Jestliže se toto něco významného realizuje v rovině fikce, jde obecně o „konceptce života“ či v dílčím měřítku vzorce chování. A my tak dostáváme jedinečnou příležitost k reflexi a usouvztažení s našimi vlastními koncepty, potažmo „morálními přesvědčeními“ ukrytými v emočně označovaném narativu. Tato myšlenka samozřejmě není v žádném případě nová. David Novitz například, ve svém textu „*Umění, narativ a lidská povaha*“, uvažuje nad lidskou tendencí chápat svou identitu a třídit paměťové stopy jako by to byl narativ. Konsistentní příběh je v tomto smyslu pro soudržnost lidské mysli a sebe-pojetí fundamentální a konstitutivní podobným způsobem, jako pro narativní umělecké dílo – spoluutváří jeho charakter.²³ Umění má tak skrze narativy a jejich emocionální náboj značný potenciál zasahovat do našich myslí a životů. Jenefer Robinson, hovoří-li o schopnosti umění – a našich emocionálních responzích vůči němu – zapisovat se do emoční paměti a tudíž transformovat jednotlivé emoční dispozice či somatické markery, má na mysli právě tuto skutečnost.²⁴ Teoreticky lze stopovat tendenci připisovat umění potenciál stimulovat a proměňovat naše hodnoty až k Platónově obavě z nevhodných námětů básnictví.

3.3 Emoce a simulace

Domníváme se tedy, že fragmenty teorií Antonia Damasia, jakožto neurovědce, filozofa či kognitivního vědce, mohou být, pro naše snažení odkryt a v ideálním případě přerovnat předpoklady paradoxu fikce, nápomocny. Hypotéza somatických markerů, kterou jsme jen letmo nastínili výše, se ukázala jako styčná k teorii emocionálních responzích na fikci Evy Dadlez a fragmentů alternativ nastíněných ve druhé kapitole. V poslední části prací opět vybereme některé, dle našeho názoru, vhodné kandidáty ke komparaci. Koncept emočního značkování stojí na podkladě specifické definice emocí, jejíž možný přesah do roviny estetiky a lidské interakce s uměním či fikcí lze, jak se domníváme, jen těžko

22 DADLEZ, Eva. *What's Hecuba to Him?*. str. 223.

23 NOVITZ, David. „Umění, narativ a lidská povaha.“ str. 34-36.

24 ROBINSON, Jenefer. *Deeper than Reason*. str. 130.

přecenit.

3.3.1 Emoce a pocit

Damasio ve svém vymezování emocí kriticky navazuje na dnes již klasickou James-Langeovu teorii emocí, která obrátila tradiční fázování emocionální odpovědi tím, že jako počátek procesu postulovala fyziologické tělesné změny a mentální aktivitu posunula až na druhou příčku. Damasio nicméně podotýká, že taková představa pasuje spíše na předzapojené mechanismy reflexů a zcela základních reakcí, které mají k pokrytí veškeré komplexnosti procesů emocí daleko. Jak bylo naznačeno v první kapitola, pojmenovává Damasio takové emoce jako primární a charakterizuje je jako spíše nespecifické (reakce „strachu“, či úleku na rychle pohybující se předmět). Druhou skupinou emocí, která nás bude zajímat především, jsou emoce sekundární, které „[v]znikají, když si pocity začneme uvědomovat a vytváříme *systematická spojení mezi kategoriemi objektů a situací na jedné straně a primárními emocemi na straně druhé*.“²⁵ Třetím druhem emocí, je tzv. emoční pozadí podobné náladám. Společně s Damasiem chápeme zmíněné tři druhy emocí jako špičku adaptačního mechanismu, v jehož základě stojí (vzestupně:) homeostatické procesy řízení látkové výměny či imunity, chování pohybující se v rovině bolesti a slasti a pudy či motivace²⁶ Emoce lze tedy chápat prostě jako sofistikované verze sebezáchovných mechanismů, jak jsme již naznačili v závěru předchozí kapitoly. Základním a zásadním momentem Damasiova uvažování je oddělení dvou fází emočního procesu – emoce na jedné straně a pocitu na straně druhé. „Zatímco emoce jsou akce [ve smyslu veškerých tělesných, viscerálních, humorálních i muskuloskeletárních změn] doprovázené myšlenkami a určitými způsoby myšlení, emoční pocity jsou z největší části vnímáním toho, co naše tělo v průběhu emoce dělají, spolu s vnímáním našeho stavu myslí v průběhu toho všeho.“²⁷ Všimněme si, že emoce jsou odpovědí na „*emočně kompetentní stimul*“,²⁸ jehož zpracovávání jakožto mentální reprezentace (řekněme kognitivně, byť díky somatickým markerům značně automatizovaně) aktivuje mozkové oblasti, které spouští emoční tělesné akce, přičemž zpětná vazba, hlášení o změně těla, je zde nazýváno pocitem. Obě fáze se vzájemně fatálně ovlivňují (emoce zpětně ovlivňuje myšlenkové pochody – např. pozitivní emoce je obecně zrychlí a naopak), přesto jsou ale teoreticky oddělitelné.

V předchozích kapitolách, když jsme hledali charakterizaci povahy emoce, která by vystihla specifičnost „fikční“ emoce, vymezili jsme konativní složku jako určitým způsobem defektní či umenšenou, kdežto složka pocitu, ačkoli alterovaná (méně „urgentní“), zůstávala určujícím znakem této emoce.²⁹ Damasiova teorie poskytuje vysvětlení: je jím tzv. kvazi-smyčka. Kvazi-smyčka totiž ve výše popsaném procesu jednoduše řečeno obchází tělo - „... mozek může *simulovat*, v rámci somatosenzorických oblastí, určité tělesné stavy, *jako kdyby se skutečně odehrávaly* ...“³⁰ Všimněme si, že ačkoli v průběhu pravé smyčky tělo aktivováno je a v procesu kvazi-smyčky ke skutečné tělesné aktivitě nedochází, jedná se stále o stejnou emoci. Význam tohoto mechanismu je zřejmý. „Pouhá“ simulace, ačkoli pocitově téměř ekvivalentní k emoci plnohodnotné, šetří energii a čas. Navíc usouvztahuje Damasio tento mechanismus s recentním objevem

25 DAMASIO, Antonio. *Descartesův omyl*. str. 122.

26 DAMASIO, Antonio. *Hledání Spinozy*. str. 58.

27 DAMASIO, Antonio. *Self Comes to Mind*. str. 110.

28 Tamtéž. str. 113.

29 Viz Waltonovo konstatování, že bude jeho hypotetický Charles zarytě tvrdit, že zeleným slizákem vystrašen skutečně byl.

30 Tamtéž. str. 102.

zrcadlových neuronů a v tomto světle jej považuje za základ naší schopnosti empatie.³¹ Existují tedy dvě roviny simulace pomocí mechanismu kvazi-smyčky: za první simulace vlastního emočního stavu (a příslušný pocit) a za druhé (konsekventně) simulace emočního stavu (a pocitu) druhé osoby, které těží z mechanismu prvního.

3.3.2 Simulace „jakoby“

V druhé kapitole jsme vymezili několik dílčích závěrů, jež vyplynuly z diskuzí, které Radford vedl se svými kritiky. Jestliže je nyní vztáhneme na Damasiův mechanismus kvazi-smyčky, naznačený výše, lze postřehnout zásadní styčné body. Předně se zdá, že jsme v průběhu práce narazili na tři jednotlivé instance „jakoby“. První vymezeným případem byla Radfordova interakce s fikcí „jakoby to byli skuteční lidé“. Druhým Waltonova hra předstírání jakoby šlo o skutečnost. Třetí Damasiova jakoby tělesná změna. První dvě jsou si na první pohled velice blízké. Obě považují za cíl odstranění „ontologické trhliny“ mezi námi a fiktivními entitami – respektive mezi světy. Přesto je podobnost pouze povrchní. Zatímco totiž Radfordova úvaha operuje s touhou co nejvíce přiblížit postavy nám, učinit je co nejvíce „skutečnými“, druhé, Waltonovo pojetí naopak umisťuje recipienta *do* fikční světa jeho hry, neboť nikoli pouze reprezentace (a, dejme tomu, reprezentované postavy, hovoříme-li o narativu), ale i on sám se stává podnětem ke generování představ. Oproti Lamarqueově „myšlenkové teorii“ tedy Waltonův princip styčnosti světů získává zásadní výhodu – vtažení recipienta a distance od skutečnosti a jejích pravidel. Ve světě hry předstírání „[p]ožíváme výhod těžkých zkušeností, aniž bychom je museli prodělat.“³² Cílem zde tedy není potlačit přesvědčení o fiktivnosti postav, ale naopak akcentace fiktivnosti fikce a využití jejího potenciálu. V rámci her předstírání jsou zkušenosti *simulovány* a na jejich základě se rozehrávají pseudo-tělesné a mentální responze – kvazi-emoce. Tak se tedy dvě koncepce, Waltonova a Damasiova v tomto místě, dá se říci, sbíhají do jednoho bodu.

3.3.3 Kvazi-smyčka a kvazi-emoce

Ve druhé kapitole bylo zdůrazněno, že ačkoli je Waltonova kvazi-emoce ukotvena do dimenze imaginace a hry předstírání a postrádá tedy, přísně vzato, reálný objekt, sama předstíraná není. Kritika, která se na Waltonovu kvazi-emoci snesla se v drtivé většině orientovala právě na problém předstírání: na rozdíl od předstírání, emocionální responze jsou reakce, nikoli akce.³³ Walton sám však upozorňuje, že jeho kvazi-emoce je skutečnou emocí (tedy, řekněme, „automatickou“ reakcí), i když určitým způsobem neplnohodnotnou. Připomeneme-li, co bylo výše nastíněno o možných objektech „fikční“ emoce a emoci jako způsobu Evy Dadlez, není nijak problematické si představit, že imaginativní aktivita, která je vědomá a úmyslná, svým obsahem spouští emocionální responzi. Stejný proces probíhá i v rámci Waltonovy hry. Nicméně emoce, která je výslednicí tohoto procesu, je simulovaná – přičemž, to, co intuitivně chápeme pod pojmem *předstírání*, není v tomto případě zcela příléhavé.

Pokusíme se nyní přímo porovnat Damasiovu emoci využívající kvazi-smyčku s Waltonovým nástinem kvazi-emoce. Jak již bylo řečeno, kvazi-smyčka je mechanismus,

31 DAMASIO, Antonio & DAMASIO, Hanna. „Minding the Body.“ str. 19-22. Damasio vidí další využití mechanismu kvazi-smyčky v tzv. efferenz-copie, což je v podstatě informace o pohybu odcházející ze svalu před vykonáním onoho pohybu.

32 WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. str. 68.

33 SÄÄTELÄ, Simo. „Fiction, Make-Believe, and Quasi-Emotion.“ str. 29.

který v rámci emočního procesu obchází tělo a jeho aktivizaci pouze simuluje. Falešné údaje jakoby putující z těla (ve skutečnosti „uměle“ vytvářené somatosenzorickými oblastmi), společně s proměnou obsahů a chodu mysli utvářejí pocit této nasimulované emoce. Popisuje-li kvazi-emoci Walton, konkrétně kvazi-strach o sebe sama, jenž je jeho paradigmatickým příkladem, opírá se o aspekty, které tento stav sdílí se stavem strachu skutečného – napjaté svaly, zrychlení pulzu, zatínání pěstí, vyplavování adrenalinu.³⁴ Fyziologické procesy, které Walton popisuje, příliš nekorespondují s představou simulovaného tělesného stavu, jak svou kvazi-smyčku postuluje Damasio. Je ovšem vhodné poukázat na několik momentů. Za prvé to, co popisuje Walton, není plnohodnotný tělesný průběh skutečného strachu. Stačí si představit rozdíl mezi Waltonovým Charlesem sledujícím horor a prvními diváky filmů bratří Lumiérových. Uvědomíme-li si společně s Damasiem, jak úzce je strach, jakožto jedna z nejfundamentálnějších sebezáchovných emocí, spjat s reflexy a jak mimovolně většinou probíhá, je představa strachu jako pouhého zrychlení dechu neudržitelná. Za druhé, vrátíme-li se k Neillově úvaze o šoku a úleku (a Mounceově podobnosti), lze usuzovat, že značná část reakcí, které se v Charlesovi odehrávají, bude právě tohoto charakteru. Hororové filmy (zvláště ty horší kvality), tzv. „lekačky“, často svůj účinek staví právě na těchto reakcích, které samozřejmě simulované nejsou. Za třetí, Damasiovo pojetí emocionální responze nijak neimplikuje (spíše naopak), že by musel být v chodu pouze jeden mechanismus. V neposlední řadě je emoce velmi komplexní proces, zvláště když připomeneme reciproční ovlivňování tělesné a mentální komponenty, které, velmi jednoduše řečeno, vytváří kruh. Jestliže jsou emoce somatickými změnami (nebo simulací těchto změn), mění i samotný mozek a tím pádem i mysl; pocit je mapováním veškerých těchto změn a realizuje se ve vědomé mysli.³⁵

Na druhé straně je další podstatný rys Waltonovy kvazi-emoce vyjádřen následujícím výrokem: „[s]kutečnost, že Charles líčí sám sebe jako „vyděšeného“ slizákem ... nic nedokazuje.“³⁶ Walton zde popírá výpovědní hodnotu intuitivního tvrzení, že to, co zažíváme v rámci emocionálního zážitku s fikcí, je skutečná emoce; lépe řečeno, že je to stejná emoce, kterou bychom zažili, kdyby byl její objekt reálný. Pocitová složka emoce, která je výše uvedeným citátem charakterizována, není podle Waltona spolehlivým ukazatelem přítomnosti emoce a je zavádějící co se deskripce konkrétní instance emoce týče. Připomeneme-li ještě jednou Radfordův článek „*Jak můžeme být pohnuti osudem Anny Kareniny?*“, vyjadřuje se explicitně: „... naše [emocionální] responze na Merkuciovu smrt se masivně liší od naší responze na předčasnou smrt někoho koho známe. Jak sledujeme Merkucia umírat, slzy nám stékají po tvářích ... avšak zároveň si do úst strkáme cigarety a čokoládu ...“³⁷ Emoce, kterou zažíváme a pociťujeme, prostě totožná se svou plnohodnotnou dvojnicí není a my si to po celou dobu plně uvědomujeme. Jestliže Waltonův Charles tvrdí, že byl vystrašen, jeho tvrzení je upřímné. Kdybychom se ho ovšem zeptali, zda byl jeho strach ekvivalentní pocitu stát tváří v tvář rozruženému zvířeti (reálný ekvivalent zeleného slizáka bychom hledali asi těžko), jeho odpověď by byla zcela určitě záporná. Podobný moment zdůrazňuje Damasio. „Jako každá jiná simulace, [kvazi-smyčka] *není* úplně jako skutečná věc“³⁸ Jestliže tedy upřesníme zde užívaný pojem simulace, liší se od předstírání v zásadním bodě – je mimovolní. Emocionální pohnutí, ať

34 WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. str. 196.

35 DAMASIO, Antonio. *Self Comes to Mind*. str. 110. Signály přicházející periferními nervy (včetně vegetativních), a nesoucí informaci o tělesných změnách v procesu emoce, procházejí při vstupu do centrální mozkové soustavy „revizemi“ nebo menšími či většími proměnami.

36 WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. str. 196.

37 RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ str. 69.

38 DAMASIO, Antonio. *Self Comes to Mind*. str. 121.

plnohodnotné, nebo kvazi, si nelze přímo navodit vůlí, ačkoli je možné úmyslně chovat takové myšlenky, které jej vyvolají. Přesto je simulace *uvědomovaná* a jedině tak je, řekněme společně s Jenefer Robinson, pod určitou kontrolou, či spíše reflexí. Waltonovo spíše zvláštní teoretické ukotvení strachu – se všemi náležitostmi fyziologických responzí včetně touhy uniknout – plně do fiktivního imaginativního světa hry předstírání, jehož je kvazi-emoce pouze vnějším symptomem, tedy není třeba. Je-li emoce simulovaná, je její specifický charakter a objekt uvědomovaný. Dle našeho názoru není zcela přesné tvrdit, že jsou naše emocionální reakce na fikci skutečně zcela pod naší kontrolou, jak tvrdí například Richard Joyce.³⁹ Zdá se ale rozumné oddělit od běžných emocionálních responzí na fikci takovou emoci, kterou lze chápat jako svým způsobem patologickou (a kterou lze skutečně připodobnit fobiím, jak to činí Radford), jejíž charakteristikou je přímý emoční přesah vně. Příkladem je strach některých lidí ze skutečných žraloků a koupání v moři, který podnítily Spielbergovy Čelisti.⁴⁰ Jestliže společně s Waltonem budeme chápat takové emocionální reakce, jakými jsou strachy z možnosti existence skutečných ekvivalentů fiktivních monster, jako pro fikci neadekvátní odpovědi, jak lze takové reakce jasně oddělit od soucitu pro možné lidi ekvivalentní trpícím postavám válečných románů; případně jaký transfer a aplikace vzorců chování získaných v interakci s fiktivními je ještě adekvátní? Hranice však, ač nezřetelná, nepochybně existuje. Pokusy o její určení ovšem leží mimo možnosti této práce.

3.4 Způsoby a podoby

Radfordovo zaujetí paradoxem silných emocionálních responzí na brakovou literaturu, a ještě více film, lze snad trochu osvětlit právě možností simulačního prožívání, kterou nám imaginativní hry s fikcí poskytují. Moc narativu je skutečně velká. Skutečné a plnohodnotné umělecké dílo fikce se ovšem tímto nevyčerpává. Vymezování specifík obou zkušeností však není tématem ani ambicí této práce. Pouze naznačíme, že rozdíl by se mohl mimo jiné skrývat v přímočarosti s jakou braková díla fikce působí. Není náhodou, že se jen zřídka uchylují k jinému, než co nejvíce „transparentnímu“ způsobu ztvárnění, na jehož životnost není brán zřetel, dokud plní svůj úkol – je nositelem emocionálně vypjatého tématu.⁴¹ Ačkoli je prostupování „skutečného díla umění“ směrem k narativu komplikovanější, nutno podotknout, že přes svou rafinovanost, bývá základní rastr tématu v zásadě podobný.

Jakmile odstraníme Radfordovu snahu o zatlačení vědomí fiktivnosti postav do pozadí z podmínek plnohodnotného emocionálního zaujetí narativem, mizí také problém stylu či způsobu reprezentace. Jestliže totiž Weston chápe „životaschopnost“ postav v rovině kvality jejich reprezentace a způsobu, jakým jsou vykresleny, není důvod se domnívat, že hovoří o realismu. Waltonův přístup ke stylu je naproti tomu, jak bylo poznamenáno ve druhé kapitole, problematický. To lze ilustrovat jeho vysvětlením našeho imaginativního vztahu, který zaujímáme, vnímáme-li dle jeho slov „vágní“, schematické či načrtnuté piktorální reprezentace. „Jejich vágnost není ve fiktivním světě třeba číst, ale je třeba ji akceptovat jako nezbytnou co se týče stylu, nehledě na to, co je zobrazováno. Můžeme rozumně připustit, že [předmět] je fiktivně naprosto celistvý a kompletní, bez ohledu na

39 JOYCE, Richard. „Rational Fear of Monsters.“ str. 212. Záleží ovšem samozřejmě na tom, jak kontrolu chápeme.

40 WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. str. 202.

41 O tomto přístupu ke kýči viz kniha Tomáše Kulky *Umění a kýč*.

vágnost zobrazení.⁴² Zkratkovitost ovšem není nedostatek, který se v rámci recipování díla „opravuje“. Není ani výdobytkem moderny, ale samotnou podstatou fikce, která v ideálním případě podtrhává to, co je podstatné. Pokud by tomu tak nebylo, jen těžko by bylo možné vpravit do jednoho díla „konceptu života“ či zkušenosti, o kterých se zmiňuje Walton. Způsob, jakým je toho docilováno, je samozřejmě vysoce emočně nasycený. Dadlez nás například nabádá, abychom si představili několik textů, popisujících událost jednak jakožto holá fakta, a jednak jako lyrickou báseň: „[s]ituace promítané prostřednictvím jednotlivých deskripcí jsou radikálně odlišné a pro čtenáře zvýrazňují různé věci.“⁴³ „Zvýrazňování“ některých aspektů namísto jiných koreluje s tím, co již bylo řečeno o roli emocí v procesu zaměřování pozornosti. Zmíněná životaschopnost, dle našeho názoru, znamená hlavně schopnost nás zaujmout a v podstatě schopnost vzbudit emocionální odezvu, která k sobě pozornost váže, jak můžeme podotknout spolu s Evou Dadlez, potažmo s Antoniem Damasiem.

Shrme-li zásadní momenty výše naznačených tezí, lze konstatovat, že zážitky s fikcí obecně v celku balancují mezi volní a mimovolní aktivitou, což koreluje s Waltonovým přirovnáním našich zážitků s reprezentacemi k dětským hrám, pro které je příznačná zaujatost a až pohlcení imaginativní aktivitou. Emoce, která na základě takové imaginativní aktivity vzniká, je do určité míry (větší či menší) vědomě – nikoli však zcela volně – simulovaná. Tato simulace, naproti plně tělesně a mentálně rozvinuté „pravé“ emoci, uvolňuje prostor pro určitou reflexi a vědomé usouvztažení aktuálních stavů a procesů s pamětí, zkušenostmi a, řekněme, *já* recipienta. Je nepochybné, že stimuly k takovéto komplexní mentální (a do jisté míry i somatické) aktivitě budou pocházet spíše od takových reprezentací – hovoříme-li o imaginativní aktivitě při interakci s fikcí –, které se vyznačují životaschopností a korelují s tím, co je pro dotyčného recipienta „životně významné“ a vzbuzují tak emocionální odezvu. Ačkoli byla původní koncepce H. O. Mounce v předchozí kapitole spíše odmítnuta, v textu, jímž odpovídá na Radfordovu kritiku, posouvá svůj princip podobnosti na rovinu větší obecnosti, když říká, že „[l]idé, kteří nerozpoznají podobnost mezi uměním a skutečným životem, nejsou uměním pohnuti ...“⁴⁴. Tento výrok lze bez obtíží propojit se vším, co zde bylo v poslední kapitole řečeno a naše argumentace se tak vrací zpátky k Radfordově iniciačnímu článku a navrženému – zavrženému řešení, že to, že býváme fikcí pohnuti, je jen další holá – byť nyní snad alespoň trochu osvětlená – skutečnost o nás. Emoce, kterou zakoušíme v průběhu interakce s fikcí, nezůstává izolovaná ve svém fiktivním světě. Můžeme, s trochou spekulace, společně s Jenefer Robinson přisoudit emocionální responzi vůči fikci potenciál určitého tvarování a trénování emoční, a tedy sociální, kompetence tak, jak se projevuje ve světě reálném, obývaném skutečnými lidmi,⁴⁵ neboť obojí prostě vyrůstá na podobných základech.

Damasiův hlavní argument na obhajobu evoluční výhody kvazi-smyčky (a potažmo simulace obecně), je, že „šetří jak čas, tak energii“.⁴⁶ Vrátime-li se k Radfordově logickému problému emocionální responze vzbuzované brakem, teoreticky na ni lze Damasiovu simulaci vztáhnout, jestliže zohledníme vysoký potenciál těchto „děl“ kompenzovat svým recipientům životní zážitky (viz soap opery). Damasiem naznačenou kvazi-smyčku lze s trochou nadsázky charakterizovat jako emoční ekvivalent abstraktního myšlení, jakožto

42 WALTON, Kendall. *Mimesis ad Make-Believe*. str. 317.

43 DADLEZ, Eva. *What's Hecuba to Him?*. str. 215.

44 MOUNCE, H. O. „Hanfling and Radford on Art and Real Life.“ str. 128.

45 ROBINSON, Jenefer. *Deeper than Reason*. str. 128-131.

46 DAMASIO, Antonio. *Descartesův omyl*. str. 281.

náhrady za neefektivní metodu pokus – omyl, směrem k mentálním simulacím potenciálních scénářů. Orientace naivních recipientů na co nejvíce prezentující média – na jejichž samém vrcholu stojí film – není samozřejmě náhodná. Experimenty Allana Paivia, o kterých se zmiňuje Zajonc, jasně dokazují rychlejší emocionální reakci na obraz oproti responzím vůči textu,⁴⁷ což ovšem, zohledníme-li míru aktivity, kterou je nutno vynaložit na samotné porozumění významu fixovaném v jednom a druhém médiu, není nijak překvapivé. Stejně tak ovšem nepřekvapí divácké zaujetí filmem jakékoli kvality – životně významné stimuly jsou zde prezentovány přímo. Z výše uvedeného naznačení možného mechanismu, jenž by mohl být zodpovědný za „fikční“ emoci, není těžké vypožorovat zásadní skutečnost. Zejména strach, jakožto auto-vztažné emoce par excellence, je-li asociován s prezentujícím médiem, jeho simulace probíhá, dle našeho názoru, společně se spouštěním (nesimulovaných) reflexních reakcí, které jsou přímým důsledkem vnímání stimulu. Ačkoli jejich hlavní komponentou bude pravděpodobně leknutí, lze některé z nich charakterizovat jako šok, neboť se v rámci jejich procesu uplatňuje prostý princip podobnosti, či Hanflingovy prezentace. Literární díla (a „kvalitní“ díla filmová) vzbuzující strach, působí, jak se zdá, poněkud rafinovaněji apelováním na naši imaginativní aktivitu a účast stejně, jako taková díla, která v nás vzbuzují sympatické a vlastně jakékoli jiné komplexní emocionální responze. Jestliže Damasio vymezil kvazi-smyčku jako mechanismus simulující vlastní *sekundární* emoce (socializovaný strach nevyjímaje) a schopnost empatie rovněž ukotvil do obchvatného mechanismu (za notného přičinění zrcadlových neuronů), lze zkusmo domýšlet, jaké závěry by z tohoto propojení mohly plynout. Za prvé se zdá, že ačkoli jsou v rámci interakce s fikcí simulovány obě základní skupiny emocí, bude konkrétní neuronální okruh pro jejich jednotlivé instance specifický. Za druhé se zdá pravděpodobné, že bude specifický i jejich průběh a odraz ve formě pocitu, případně jejich usouvztažení s celkem recipientova já. Za třetí je propojenost principů a mechanismů emocí skutečných a simulovaných („fikčních“) nepopíratelný a jejich ukotvení v narativu zprostředkovává určitý způsob trénování či učení, které samo o sobě poskytuje značnou libost. Další spekulace už ovšem nejsou jednak v možnostech rozsahu této práce, ani v kapacitách její autorky. Závěrem pouze podotkneme, že ačkoli se domníváme, že je zmíněná styčnost některých poznatků kognitivních věd a problémů estetiky velice pregnantní, v žádném případě nemáme v úmyslu tento vcelku jednoduchý princip vzorců chování a imaginativních zkušeností nijak přímo spojovat s celkem našeho zakoušení fikce a umění už vůbec ne. A jestliže společně s Westonem či Dadlez připisujeme fikci výše popisovanou kognitivní funkci (jakožto emočního a sociálního „tréninku“), v žádném případě netvrdíme, že se tím potenciál umění vyčerpává. Specifičnost fikce a umění, na kterou zde bylo mnohokrát upozorňováno, se zdá být opět umenšována tím, jakým způsobem jsme se na ni pokusili vztáhnout kognitivní zisk. Lze jen podotknout, že takové chápání, které tu bylo navrhováno, spíše koreluje s Radfordovým zájmem v braku, než klasickému estetickému předmětu zkoumání – mistrovskými díly. Na určité opomenutí role způsobů reprezentace, „formy“ či celku světa umění⁴⁸ vůbec, jsme tedy do jisté míry přistoupit museli vzhledem k tomu, že jsme se pokoušeli nahlížet debatu nad paradoxem fikce v její unikátnosti. Radfordově redukci fikce na pseudo-realitu jsme se však snažili vyhnout ze všech sil.

47 ZAJONC, Robert B. „Feeling and Thinking.“ str. 168.

48 Neodkazujeme zde přímo na koncept Arthura Danta, jako spíše na provázanost dějin umění a v tomto smyslu chápanou „aluzivnost“ uměleckých děl obecně.

Závěr

Paradox fikce byl v první kapitole vymezen jako problém postavený na dvou základních předpokladech: za prvé protikladu emoce a kognice, a za druhé redukce fikce na osudy postav, které nejsou skutečné. Naznačili jsme, že jestliže budeme schopni se od těchto předpokladů oprostit, lze směle předpokládat, že se zbavíme i hrozby iracionality a paradoxního charakteru emoce, jejímž stimulem je fikce. Takové vymezení poukázalo na směr, kterým se zkoumání této práce ubírala. Ve druhé kapitole bylo poukázáno na několik alternativ k Radfordovým předpokladům, které ve svém iniciačním článku předkládá; jednak co se stran povahy „fikční“ emoce a jejího objektu týče (první redukce) a jednak co se týče začlenění těchto objektů do celku fikce potažmo uměleckých děl a „fikční“ emoce do komplexu zkušeností s těmito díly (druhá redukce). V rámci osvětlování těchto návrhů, jejichž kritika byla pevně v Radfordových rukou, vysvitla místy také nejednoznačnost a, troufáme si tvrdit, inkonzistence v jeho vlastní argumentaci. Ta se také vyznačovala podivnou vlastností, která není obratným teoretickým disputacím cizí, oddalovat se empirii a každodenní praxi tím více, čím docházelo k teoretickému vytržení a sofistikaci tezí načrtnutých v původním článku „*Jak můžeme být pohnuti osudem Anny Kareniny?*“. Jeho, na první pohled pevný, předpoklad o „pravých slzách“ (předpoklad 1.) docházel postupně revize stejně, jako původně nutná podmínka existenčního přesvědčení (předpoklad 3.). Nejzajímavější implikace však, dle našeho názoru, plynuly z Radfordova nenápadného, ale specifického „jakoby“ (předpoklad 2.), které se, díky zastírání specifičnosti fikce jako fikce, ukázalo být pro osvětlení paradoxu překážkou číslo jedna.

Jakmile jsme ve třetí kapitole do diskuze „vpustili“ Damasias a další myslitele, jak z filozofického tábora, tak ze stany vědců zabývajících se kognitivními procesy a proměnili otázku *z jak?* na *proč?*, ukázala se možnost zajímavé komparace některých částí (zejména) Damasiových teorií s estetickými a filozoficko-uměleckými teoriemi emocionálních responzí vůči fikci. Pokusili jsme se vyzdvihnout takové momenty, v nichž se obě strany a metody výzkumu setkaly v podobných závěrech, které navíc poskytly, jak doufáme, pregnantní podněty k dalším zkoumáním, které už bohužel v možnostech této práce nebyly.

K mnoha redukcím nutně došlo i z naší strany. V první řadě byla povaha emocionální odpovědi zkoumána skutečně pouze povrchem. Obrovského množství teorií kognitivních vědců jsme se pouze dotkli a zvolili právě Damasiův pohled, který se nám zdál najpregnantnější. Na druhé straně byla skutečně rozvětvená diskuze nad paradoxem fikce ořezána na samotné jádro: úvahy Colina Radforda a názory jeho oponentů, které se často zrcadlily ve zpětnovazebné kritice opět z Radfordovy strany. Literatura použitá v našich zkoumáních tak paradox fikce v žádném případě nevyčerpává. Proto zde nevyhnutelně existuje možnost, že se v rámci celku diskuze už vyskytují úvahy a reflexe podobné těm, o které jsme se zde pokoušeli, případně, že zde uvedené kritiky a komparace nejsou zcela oprávněné či podložené. Přesto doufáme, že je zde nastíněná analýza Radfordova přístupu k fikci a emocím jí vzbuzovaných na jedné straně, a návrh odlišného úhlu pohledu na straně druhé, skutečně slibný, co se osvětlení a rozhybání základů paradoxu týče.

Seznam použité literatury

- CARROLL, Noël. „On Kendall Walton's Mimesis and Make-Believe.“ *Philosophy and Phenomenological Research*, 1991, Roč. 51, Č. 2, str. 383-387. ISSN 0031-8205.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. 1. vydání, London: Routledge, 1990. ISBN 0-415-90216-9.
- DADLEZ, Eva M. *What's Hecuba to Him: Fictional Events and Actual Emotions*. 1. vydání, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997. ISBN 0-271-01651-5.
- DALGLEISH, Tim. „The Emotional Brain.“ *Nature*, 2004, Roč. 5, Č. 7, str. 582-589. ISSN 1476-4687.
- DAMASIO, Antonio. *Descartesův omyl: Emoce, rozum a lidský mozek*. 1. vydání, Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN 80-204-0844-4.
- DAMASIO, Antonio. *Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. 1. vydání, San Diego: Harcourt, 1999. ISBN 978-0-15-601075-7.
- DAMASIO, Antonio. *Hledání Spinozy: Radost, strach a citový mozek*. 1. vydání, Praha: Dybbuk, 2004. ISBN 80-903001-9-7.
- DAMASIO, Antonio. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. 1. vydání, New York: Pantheon Books, 2010. ISBN 978-0-307-37875-0.
- DAMASIO, Antonio & DAMASIO, Hanna. „Minding the Body.“ *Daedalus*, 2006, Roč. 135, Č. 3, str. 19-22. ISSN 1083-2831.
- EKMAN, Paul. „Basic Emotions.“ In DALGLEISH Tim & POWER, Mick. *Handbook of Cognition and Emotion*. 1. vydání, New York: Wiley – Blackwell, 1999. str. 45-60. ISBN 0-471-97836-s1.
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. vydání, Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.
- HANFLING, Oswald. „Fact, Fiction, and Feeling.“ *British Journal of Aesthetics*, 1996, Roč. 36, Č. 6, str. 356-366. ISSN 0007-0904
- HANFLING, Oswald. „Real Life, Art, and the Grammar of Feeling.“ *Philosophy*, 1983, Roč. 58, Č. 224, str. 237-243. ISSN 0031-8191.
- HARTZ, Glenn. „How Can We Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and Red Pony.“ *Philosophy*, 1999, Roč. 74, Č. 290, str. 557-578. ISSN 0031-8191.
- HIRSTEIN William & RAMACHANDRAN V. S. „The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience.“ *Journal of Consciousness Studies*, 1999, Roč. 6, Č. , str. 15-35. ISSN 0028-0836.
- JOHNSON, Gregory. „Theories of Emotion.“ *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online], 2009, [cit. 2012-07-20], dostupný z <http://www.iep.utm.edu/emotion/#SH4a>.
- JOYCE, Richard. „Rational Fear of Monsters.“ *British Journal of Aesthetics*, 2000, Roč. 40, Č. 2, str. 209-224. ISSN 0007-0904
- KOUKOLÍK, František. *Já: O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*. Praha: Karolinum, 2005, str. . ISBN 80-246-0736-0.
- LAMARQUE, Peter. „How Can We Fear and Pity Fictions?.“ *British Journal of Aesthetics*, 1981, Roč. 21, Č. 4, str. 291-304. ISSN 0007-0904.
- MOUNCE, H. O. „Art and Real Life.“ *Philosophy*, 1980, Roč. 55, Č. 212, str. 1833-192.

ISSN 0031-8191.

MOUNCE, H. O. „Hanfling and Radford on Art and Real Life.“ *Philosophy*, 1985, Roč. 60, Č. 231, str. 127-128. ISSN 0031-8191.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Umění jako sémiologický fakt.“ In *Studie I*. 1. vydání, Brno: Host, 2000, str. 208-214. ISBN 80-86055-91-4.

NEILL, Alex. „A Paradox of Responding to Fiction.“ In COOPER, David (ed.). *A Companion to Aesthetics*. 1. vydání, Oxford: Wiley – Blackwell, 2009, str. 278-281. ISBN 978-1-4051-6922-6.

NEILL, Alex. „Emotional Responses to Fiction: Reply to Radford.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, Roč. 53, Č. 1, str. 75-78. ISSN 0021-8529.

NEILL, Alex. „Fear, Fiction and Make-Believe.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, Roč. 49, Č. 1, str. 47-56. ISSN 0021-8529.

NEILL, Alex. „Fiction and the Emotions.“ In NEILL, Alex & RIDLEY, Aaron. *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*. London: Routledge, 2002. str. 274-290. ISBN 0-415-23739-4.

NOVITZ, David. „Umění, narativ a lidská povaha.“ *Aluze*, 2009, Roč.11, Č. 3, str. 27-37. ISSN 1803-3784.

PASKINS, Barrie. „On Being Moved by Anna Karenina and Anna Karenina.“ *Philosophy*, 1977, Roč 52, Č. 201, str. 344-347. ISSN 0031-8191.

PETRŮ, Marek. *Fyziologie mysli: Úvod do kognitivní vědy*. 1. vydání, Praha: Triton, 2007. ISBN 798-80-7254-969-6.

RADFORD, Colin. „Can We Be Moved by Hanfling's Feelings about Grammar?.“ *Philosophy*, 1985, Roč. 60, Č. 234, str. 532-538. ISSN 0031-8191.

RADFORD, Colin. „Fiction, Pity, Fear, and Jealousy.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, Roč. 53, Č. 1, str. 71-75. ISSN 0021-8529.

RADFORD, Colin. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? I.“ *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Vol. 1975, Roč. 49, str. 67-80. ISSN 1467-9264.

RADFORD, Colin. „Neuroscience and Anna; a Reply to Glenn Hartz.“ *Philosophy*, 2000, Roč. 75, Č. 293, str. 437-440. ISSN 0031-8191.

RADFORD, Colin. „Philosophers and Their Monstrous Thoughts.“ *British Journal of Aesthetics*, 1982, Roč. 22, Č. 3, str. 261-263. ISSN 0007-0904.

RADFORD, Colin. „Stuffed Tigers: A Reply to H. O. Mounce.“ *Philosophy*, 1982, Roč. 57, Č. 222, str. 529-532. ISSN 0031-8191.

RADFORD, Colin. „Tears and Fiction.“ *Philosophy*, 1977, Roč. , Č. 200, str. 208-213. ISSN 0031-8191.

RADFORD, Colin. „The Essential Anna.“ *Philosophy*. 1979, Roč. 54, Č. 209, str. 390-394. ISSN 0031-8191.

RADFORD, Colin. „The Incoherence and Irrationality of Philosophers.“ *Philosophy*, 1990, Roč. 65, Č. 253, str. 349-354. ISSN 0031-8191.

ROBINSON, Jenefer. „Startle.“ *The Journal of Philosophy*, 1995, Roč. 92, Č. 2, str. 53-74. ISSN 0022-362X.

ROBINSON, Jenefer. *Deeper Than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. 1. vydání, New York: Oxford University Press, 2005. ISBN 0-19-926365-5.

SÄTELÄÄ, Simo. „Fiction, Make-Believe, and Quasi-Emotions.“ *British Journal of Aesthetics*, 1994, Roč. 34, Č. 1, str. 25-34. ISSN 1468-2842.

- STECKER, Robert. „Nature of Fiction.“ In COOPER, David (ed.). *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Wiley – Blackwell, 2009, str. 275-278. ISBN 978-1-4051-6922-6.
- THAGARD, Paul. *Úvod do kognitivní vědy: Mysl a myšlení*. 1. vydání, Praha: Portál, 2001. ISBN 80-7178-445-1.
- WALTON, Kendall. „Fearing Fictions.“ *The Journal of Philosophy*, 1978, Roč. 75, Č. 1, str. 5-27. ISSN 0022-3621.
- WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. 1. vydání, Cambridge: Harvard University Press, 1990. ISBN 0-674-57603-9.
- WALTON, Kendall. „Reply to Reviewers.“ *Philosophy and Phenomenological Research*, 1991, Roč. 51, Č. 2, str. 413-431. ISSN 0031-8205.
- WESTON, Michael. „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? II.“ *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Vol. 1975, Roč. 49, str. 81-93. ISSN 1467-9264.
- ZAJONC, Robert B. „Feeling and Thinking: Preferences Need No Inferences.“ *American Psychologist*, 1980, Roč. 35, Č. 2, str. 151-174. ISSN 0003-006X.
- ZAJONC, Robert B. „On the Primacy of Affect.“ *American Psychologist*, 1984, Roč. 39, Č. 2, str. 117-123. ISSN 0003-006X.